Od Blejka do Poloka

Istorija umetnosti kroz
pisma velikih stvaralaca

od Blejka do Poloka

Istorija umetnosti kroz pisma velikih stvaralaca

od Blejka do Poloka

RIČARD FRIDENTAL

152 slike, 59 u boji

»JUGOSLAVIJA« • BEOGRAD

COPYRIGHT 1963 BY
THAMES AND HUDSON, LONDON

PREVOD SA ENGLESKOG: DESA MILEKIĆ

IZDAVAČ:
IZDAVAČKI ZAVOD »JUGOSLAVIJA«,
BEOGRAD, 1963.

SVA PRAVA ZA JUGOSLAVIJU PRIDRŽANA

LIKOVNI DEO ŠTAMPAN U VELIKOJ BRITANIJI:
JARROLD AND SONS LTD NORWICH

ŠTAMPA TEKSTA I POVEZ: BEOGRADSKI GRAFIČKI ZAVOD

SADRŽAJ

Uvod 7

RANI DEVETNAESTI VEK 11
od Blejka do Konstebla

SREDINA DEVETNAESTOG VEKA 47
od Engra do Manea

IMPRESIONIZAM I POSLE NJEGA 125
od Monea do Derena

DVADESETI VEK 201
od Kandinskog do Poloka

Beleške uz slike 273
Izvori 279
Indeks 283

U V O D

Ova druga knjiga naše antologije pisama umetnika obuhvata period od početka devetnaestog veka do danas. Nasuprot ranijim vekovima, kada se u pismima samo nekolicina umetnika izražavala s lakoćom, materijal sad postaje obilniji. Međutim, i u moderno doba ima mnogo primera umetnika koji više vole da tiho rade u svojim ateljeima, kao slikari ranije epohe, nemajući ni želje ni talenta da svoje ideje izraze pismenim putem, a još manje da stvaraju programe. Ali to ne znači da su ti ljudi odsečeni od tokova savremene misli, jer su pri tome važnu ulogu odigrale diskusije o novim delima i razgovori po kafanama — tim najvažnijim institucijama, naročito u umetničkom životu Pariza.

Ali ima i slikara s nesumnjivim darom za pismeno izražavanje, isto kao što su među muzičarima Berlioz, Šuman, Vagner i List u književnim esejima, člancima i privatnim pismima rečito izlagali svoje poglede na umetnost. Umetnici ove vrste su se prvi put pojavili među romantičarima, koji su se prvi združili u »pokret« a ne u »školu« usredsređenu na atelje nekog velikog umetnika, kao u ranijim vekovima. Otada je svet umetnosti doživeo niz pokreta i protivpokreta — koji su u poslednje vreme sledili jedan za drugim takvom brzinom da zahtevaju stalna objašnjenja i tumačenja. Umetnik više nije jedini tumač svoga dela. Umetnički kritičar, koji je ranije bio pisac na nekom drugom književnom polju, kao pesnik Bodler, postao je sad uticajna ličnost koja vrši izvestan uticaj i na same umetnike. Zanimljivo je zapaziti da je u prvim danima impresionizma, na primer, taj krug kritičara dao snažne teorijske pro-

glase, dok su sami slikari u početku »samo« posmatrali svet na nov način i prenosili na platno ono što su videli. Međutim, u isto vreme je počela da se uspostavlja bliža veza između slikara i predstavnika ostalih umetnosti — uglavnom u Parizu, tom velikom kotlu za topljenje, ali i na drugim mestima. Na slikarstvo je čak uticala i nauka, što se desilo s poentilistima, čije su metode inspirisala izvesna otkrića potekla iz naučnih istraživanja. Tako su težnje moderne umetnosti podstaknute ne samo ličnim prijateljstvom između slikara i vajara sa pesnicima, kompozitorima i piscima nego i izvesnim ciljevima koji su im bili zajednički. Pisani programi, manifesti ili proglasi i detaljno izlaganje teorija postaju sve važniji. Ali, ma koliko ovi dokumenti bili zanimljivi, prostor ne dopušta da se oni uvrste u ovu antologiju, naročito zbot znatne dužine većeg dela tih spisa. A njihovo svođenje na kratak izvod često dovodi do iskrivljavanja autorovih namera, kao što se to ne retko dešavalo u prošlosti.

Na ovim stranicama su najviše naglašena lična kazivanja umetnika, jer smo hteli da prikažemo vrlo važan uticaj životnog iskustva kroz koje su prolazili. Početkom devetnaestog veka umetnik je postao svoj gospodar, što se pre toga dešavalo samo retko, izrazitom geniju. Dugo vremena je umetnik i dalje zavisio od porudžbina, i tako je u izvesnoj meri bio prinuđen da se povinuje shvatanjima svog zaštitnika — naročito kad je bio u pitanju najnezgodniji od svih zaštitnika, država ili neka poznata ličnost. Ali umetnik je sve više tražio potpunu nezavisnost, i njegovo pravo na nju mu je najzad priznato. Uopšte uzev, umetnici su počeli da uživaju određen i često blistav društveni položaj. »Knez slikar« kao što je bio Ticijan, s lepom kućom i velikim bogatstvom, više nije predstavljao izuzetak; takvih je bilo na desetine — iako su se mnoga od tih imena povukla u pozadinu istorije umetnosti. U isto vreme, kao neizbežna pojava ove nove nezavisnosti, bilo je usamljenih umetnika koje je cenio samo uzak krug prijatelja. Viljem Blejk je možda prvi od tih usamljenih vizionara. Trebalo je da prođe pola veka da ljudi počnu da ga cene. Bilo je i takvih, tu spada i većina impresionista, koji su u početku vodili tešku borbu. Bilo je umetnika koje je zadesila rana smrt, ponekad od sopstvene ruke kao Van Goga, i onih koji su pobegli, kao Gogen. I mada je većina živela povučenim životom, savremena istorija ih ponekad

naglo osvetljava, pošto se revolucije ne događaju samo u umetnosti. »Komuna« je 1871. godine odnela Kurbea, a prvi svetski rat je zbrisao celu jednu generaciju mladih umetnika koji su mnogo obećavali a nisu ostavili za sobom nikakvih pisanih dokumenata, osim nekoliko pisama Franca Marka i drugih.

Uzgred da podsetimo čitaoca na nešto što će mu koristiti: umetnik nije uvek najbolji tumač svog dela i svojih pogleda. On može da pogreši. Ponekad je delo veće nego što njegov tvorac to misli ili savremenici shvataju. Ali smo mislili da je bolje da ovi spisi sami govore o sebi nego da ih mi prenatrpamo komentarima. Njihov cilj je da čitaoca približe umetnicima i njihovom delu. Nadamo se da će ovaj izbor pisama pomoći da se dobije jasniji pogled na jedan od najraznovrsnijih i najplodnijih perioda u razvoju umetnosti.

R. F.

»...ne smatram da radim sve dok se ne nađem pred dva metra širokim platnom«, *pisao je Džon Konstebl prijatelju. Ova skica je iz jednog njegovog pisma.*

RANI DEVETNAESTI VEK

VILJEM BLEJK VILJEMU HEJLIJU

London, 7. oktobra 1803.

Dragi gospodine,

Zbog Vašeg velikodušnog i nežnog staranja za Vašeg odanog odmetnika, apsolutno je nužno da Vas on uznemiri izveštajem o svom srećnom dolasku, što će opravdati njegovu molbu da mu napišete nekoliko redaka i obavestite ga kako ste izbegli sudsku zarazu — bojim se da ste patili i da ste morali zbog mene da patite daleko više nego što vredim. — Dobro sam stigao u London, žena mi je vrlo slabog zdravlja, ali ja sam još uvek rešen da ne gubim nadu u bolje dane.

Umetnost u Londonu cveta. Naročito se traže graveri. Svaki graver odbija porudžbine jer ne može da ih primi zbog preobilja posla. Ali meni ipak niko ništa ne donosi. Zadovoljavam se tim da će to da traje dok Bog bude tako hteo. Znam da mnogim unosnim poslovima nedostaju vredne ruke. Drugim graverima se umiljavaju. Verovatno ću i ja morati da počnem da laskam, što ću činiti vrlo nespretno. U međuvremenu ne gubim ni trenutka vremena da na zadovoljavajući način završim Romnija.

Kako je moguće da čovek od blizu 50 godina, koji još od pete godine nije gubio vreme jer je bez prestanka radio i učio, kako je moguće da se čovek s uobičajenim zdravim razumom oseća inferiornim pred dvadesetogodišnjim mladićem koji jedva uzima ili blagoizvoleva da uzme kičicu u ruku, a jaše po parkovima i tumara po pozorištima, i jede i pije ne po potrebi već kao da mu je to posao, kako je moguće da takav jedan kicoš bude superioran nad studioznim ljubiteljem umetnosti, to teško može da se zamisli. Ali izgleda da je takva moja sudbina i da će takva i ostati. Ja se ipak smejem i pevam, jer, ako sam na zemlji zanemaren, na nebu sam prvi među prinčevima, pa me čak i na zemlji dobri ljudi vole kao dobrog čoveka. Ovim bi trebalo da budem savršeno zadovoljan, ali u izvesnim periodima pojavi se oko mene plamen slave, pri čemu me smatraju čovekom izuzetnog umnog savršenstva, ali taj plamen se ponovo gasi, i ja ostajem ošamućen i zapanjen. O, kad bih mogao da živim s redovnim porudžbinama kao ostali, ali bojim se da mi se ta želja neće ispuniti — oprostite mi za ovo naricanje nad razbijenim loncem, i pošto sam sad razbijeni lonac oplakao, dopustite mi da se s prijateljima nasmejem i poradujem sve do Božića, jer, kako čovek ne živi samo od hleba, tako ću i ja živeti i pored toga što nemam hleba dovoljno — ništa mi nije potrebno do da činim ono što mi dužnost nalaže i da uživam u velikoj radosti koja uvek izbija iz mog duha, da se molim da moji prijatelji, a Vi pre ostalih, učestvuju u radosti koju svet ne može da shvati, i da budete puni nje kao što ste uvek bili, slavni a pobedonosni besmrtnik. Molim Vas da se gospođici Pul najlepše zahvalite u moje ime: recite joj da joj želim vrlo mnogo sreće — neki kažu da sreća nije dobra za smrtne, a njima treba odgovoriti da i nesreća nije za besmrtne i da ona nikome ne koristi. Mraz nikad ne čini dobro drvetu, i ako ga ne ubije, te drvo opet donese ploda, neka niko ne kaže da je plod posledica mraza. Kad prođe ova smrtna opasnost, udvostručiću napore na delu koje sad radim, jer će to teško opteretiti mog đavola koji mu pruža strašan otpor. Ali ja ga umirujem, i on je, najzad, jedan dobroćudan đavo i ne dovodi me u neprilike — njega ni najmanje ne treba kriviti za ovaj sadašnji škripac, jer je celo vreme bio zaposlen drugim poslom, zabavljao se pravljenjem stihova, na šta me stalno navodi na moju štetu i ponekad na neza-

dovoljstvo mojih prijatelja. Koliko vidim, sad to isto radi s ovim pismom, pa ću ga završiti zaželevši Vam zdravlja i radosti u Gospodu našem Spasitelju.

Večno Vaš
Viljem Blejk

Viljem Blejk (1757—1827) radio je skoro potpuno usamljen, odsečen ne samo od društva nego čak i od svojih kolega umetnika. Poznavala ga je i cenila samo šaka prijatelja, a »otkriven« je tek pola veka posle smrti. Njegovo prijateljstvo s Hejlijem datira od 1800. godine, kad su bili susedi u Saseksu. Hejli je pisao »Kuperov život, a Blejk je gravirao ilustracije za njega. Pominjanje »Romnija« se odnosi na portret tog umetnika koji je Blejk radio za Hejlijev »Život«, ali on nije bio upotrebljen.

U vreme pisanja ovog pisma Blejk je već počeo da eksperimentiše s bakrorezom u vezi sa sopstvenim stvaralačkim radom. To su bile pesme uokvirene imaginativnim ilustracijama, obojenim rukom. Tako su 1789. bile objavljene »Pesme nevinosti«. U pismu, pisanom pred kraj života, daje spisak cena:

VILJEM BLEJK DOSONU TERNERU

London, 9. juna 1818.

			£	*s.*	*d.*
...Pesme nevinosti	28	Oktavo	3	3	0
Pesme iskustva	26	Oktavo	3	3	0
Jurizen	28	Kvarto	5	5	0
Milton	50	Kvarto	10	10	0

...Onaj mali broj koji sam štampao i prodao dovoljan je da meni kao umetniku pribavi veliki ugled, što je i bilo ono glavno. Ali nikad nisam bio u stanju da odštampam dovoljan broj, koji bi se normalno prodavao preko pravog izdavača. Zato mi je potrebno da mi svako ko želi da ima pojedine ili sve pesme, pošalje porudžbinu za štampanje, po gornjim uslovima, pa ću se ja postarati da budu dobro urađene, bar kao one najbolje koje sam već izradio.

HAJNRIH FISLI JOHANU KASPARU LAVATERU

Rim, marta 1775.

Hvala na knjigama i hajde malo da proćaskamo. Kao što sam sumnjao, nešto od Klopštoka sam već čitao, i to u manje afektiranom stilu, a to je ono što me zadovoljava u njegovim Odama i što mora da zadovolji i oštroumne ljude u svim vremenima i sve osetljive duše. Neka Bog primi veći deo njegovih uzvišenih, pobožnih oda, koje su ponovo zajedno izašle u Kramerovom nedeljnom časopisu, a đavo neka nosi skoro celu njegovu tevtonsku mitologiju! Laž je da je većina Davidovih psalama poezija — i to baš iz istog razloga na kome Klopštok zasniva tvrdnju o superiornosti svoje i ostale nemačke poezije nad engleskom, naime da većina psalama potiče iz ličnog osećanja, jednog određenog mesta ili neke druge emotivne maštarije. Zar će neko da mi kaže kako je onaj smrdljivi otpadak kao što je 119. psalm, ili neka Klopštokova pesma u kojoj se stalno uzvikuje »Bože, Bože«, da je to poezija? Slike — slike koje vi (ne Vi lično — nego Nemci a i Švajcarci) prezirete, slike koje ne umete da izmislite — njih je slikao Homer, otac cele poezije. Homer i Deborina pesma i Knjiga o Jovu — to su stvari koje uspostavljaju vrednost osećanja. Iskreno, opšte, živo osećanje teče kroz te slike u sva srca, dok ona lažna, parohijalna i individualna mogu da se dopadnu samo nekima i u određenim vremenima i mestima, dok u svima ostalima izazivaju zbunjenost i zaprepašćenje. Takva neopisiva razlika postoji između istine i snage osećanja Sapfine Phainetai, koja prodire u sva srca, i neke Halerove ljubavne pesme; pa čak i između ovih malo poznatih stihova:

So oft des Nachts mein' Ader schlägt,
Soll dich mein Geist umfangen

i pitome zbrkanosti i apoplektične afektacije kojom se izveštačena čežnja za Cidlijem izvija vas radi? *Facultas lacrimatoria,* taj veštački mladež na licu nemačke poezije od Klopštokovih visina do Dušovih dubina, izbuljene oči i neiskazani pogledi i ceo taj teološki hermafroditizam, ukvarljiviji je trulež od onog na čemu je naštampan.

Ako hoćete, osećajte tako. I ja sam mislio da tako osećam dok sam bio dete. Ali je pravi bezobrazluk paradirati s tim pred drugima, i ako se to nalazi u Vašim pobožnim pesmama, onda kažem kao Gec od Berlihingena: Prema veličanstvu religije gajim sve dužno poštovanje, ali što se tiče Vas, gospodine kapetane, ma kako se Vi zvali, možete da me poljubite u stražnjicu — i ja da Vam zalupim prozor!

Ovog trenutka sam dobio Vaše plačljivo, malodušno pismo!

Što se tiče Klopštokove patriotske poezije, s izuzetkom »Hermana i Tusnelde« i dveju »Muza«, ponovo kažem: »Neka ih đavo nosi!...« Prezir koji osećam prema Klopštokovom ukusu u slikarstvu, kad on govori o Prajsleru i o Nemcima, liči na osionost s kojom on sudi o Englezima. Njegovo nepoznavanje njihove poezije je smešno. Građani — Otadžbina — Sloboda — bar da je Švajcarac — ali gde je otadžbina jednog Nemca? — Da li je u Švapskoj, Brandenburgu, Austriji ili u Saksoniji? Da nije u močvarama koje su progutale rimske legije i Vara? Da li je Rim ikad izgubio bitku koja se bila na pristojnom, čvrstom zemljištu? Jedan Francuz (proklet bio!) ima više prava da govori o »otadžbini« nego neki stanovnik Kvedlinburga ili Osnabrika, ili bilo koja druga naduvena ulizica koja puzi između Rigena i Ulma. Čime to lakej da se ponosi? Gospodarevom livrejom? I to kojom? Prvom, drugom ili trećom? Sloboda, Bože! Sloboda hrišćanskom laskavcu!

Englezi ne priznaju sebi da su u ovom stoleću dali i jednog jedinog pesnika, ukoliko to nije Ričardson. Tomsonov katalog, koji ste tako često prevodili, Jangove piramide od testa i Popovu rimovanu i skandiranu prozu ne smatraju ništa više poezijom nego što bi taj naziv dali Vilandovim i Gesnerovim rasplakanim šećerlemama — Bog vam pomogao!

Crteže ćete imati, onakve kakve sam obećao. Nije bilo moguće napraviti ih u određeno vreme, jer sam morao da dovršim jednu sliku. Možete da zamislite kakva je za mene divna zabava kopirati sopstvene ideje. Niko to ne može da uradi mesto mene.

P. S. Možete ispred reči *peintre* da izostavite ono *très-célèbre,* takve stvari su čista nemačka glupost.

Fisli

Fisli je 1741. rođen u Švajcarskoj. Umetnost je studirao u Nemačkoj, a onda je 1763. došao u Englesku i radio kao prevodilac i ilustrator. Godine 1770. je otišao u Rim i ostao tamo osam godina kopirajući Mikelanđelove freske u Sikstinskoj kapeli. Po povratku u Englesku je počeo da slika stilom slika iz noćnih mora, koji ga je konačno proslavio. Godine 1790. je postao kraljevski akademik, a 1804. upravnik Kraljevske akademije. Među njegovim mnogobrojnim učenicima nalazili su se Vilki, Eti, Hejdon i Lendsir. Celog života je bio revolucionarni duh i izgrađenim, oštrim proznim stilom nemilosrdno je kritikovao umetnost i politiku. Prethodno pismo je pisano manirom nemačkog pokreta »Sturm und Drang«, kome je bio sklon u to vreme. Gete i Herder su prepisali ovo njegovo pismo kao neku vrstu manifesta i pokazivali ga prijateljima. Međutim, Fisli u suštini ne pripada nijednom pokretu. Mogao bi da se nazove romantičarom iz doba nekoliko decenija pre romantičarskog pokreta. U poslednje vreme je smatran pretečom nadrealista.

Johan Kaspar Lavater, kome je ovo pismo upućeno, bio je ciriški pastor koji je sad poznat uglavnom po svom čuvenom »Physiognomische Fragmente«. Fislijeva kritika Klopštoka, tada na vrhuncu slave pesnika i idola nemačke omladine, karakteristična je za nezavisnost njegovih shvatanja.

HAJNRIH FISLI GOSPOĐI OREL U CIRIHU

Namir, 18. aprila 1779.

Poslao sam ti iz Miluza cedulju napisanu na brzinu. Ako gostioničar nije podlac, mora da si je dosad već primila. Žao mi je što moram da kažem da moji prijatelji mnogo manje vode računa o pisanju nego ja — i ako mi to otkriva još jednu moju vrlinu. S božjom pomoću mogu još da postanem i savršen.

Sedim ovde, draga Orel, u gradu punom vojnika, sveštenika, rudara, domaćica i prodavačica, podupro sam glavu obema pesnicama, a oči mi kolutaju pune suze, i slušam jednog gavrana pod prozorom kako gače. »Gra-gra« i »Ko je to?« »Ko je to?« Ali od-

»...slike koje ne umete da izmislite — njih je slikao Homer, otac cele poezije«. *Fislijeva slika »Tetida posećuje Haritu i Hefesta« ilustruje jedan događaj iz »Ilijade«.*

govor nije dat. Ni jednim glasom koji bi moja duša želela da sretne! Ona se razbolela od učtivosti kojima me obasipaju. Sedim za stolom mojih zemljaka kao mrtvac i čas žudim za tim da budem na moru a čas u planinama koje tebe i ——— dele od mene! Reči mi teku kao poslednje teške kapi iz čaše, a oči mi traže utehu u sumraku. O, tamo, moja svetlosti! Šta bi bilo s Fislijem da nema noći!

Jesi li već išla u Baden? Reci tamo tvojoj prijateljici ono što ja nisam bio u stanju da joj kažem, i što ni na hartiju ne mogu lepo da stavim jer mi je duh ponosit isto kao i njen. Ali, ako ima naklonosti prema meni, već mora da zna o meni više nego što ti možeš da joj ispričaš. Otkad sam otišao, svake noći sam ležao na podu kraj njene postelje — i kad me je ona primetila, jedan glas s njene postelje me je stalno pitao: »Šta radi moja sestra?« O, kako bih odgovorio na tu šmrkavu, prenemažuću uvredu samo da si ti u mom zagrljaju! I zbog tebe, ti kosooka ljubavi — ružo — ljiljane — plode ljubičice — draga ženska nevinosti — ti, zbog koje se krše ruke i suze prolivaju — tebe radi su mi i Italija i moja rodna gruda tuđe, a prolećno sunce se pretvorilo u tamu. Ali idi i uzmi nekog drugog — jer sam nekad i ja pripadao drugoj i možda je to još uvek tako.

Ali ja buncam, jer je za bračni mir sve ovo pravo ludilo, i samo *ona,* uzrok mog buncanja, kojoj ja *ne* pišem o tome, može to da pretpostavi zdravom razumu. Draga Orel, ili izmoli dozvolu za mene da pišem mojoj voljenoj, ili *nju* ubedi da *meni* nešto napiše — pa čak ako to bude i nešto hladno kao sneg na Dijaninim grudima, za mene će to biti sveproždiruća vatra.

Ako mi budeš pisala, molim te budi opširna — da bi bila zanimljiva kao što je tvoje prijateljstvo. Adio obema!

Fisli

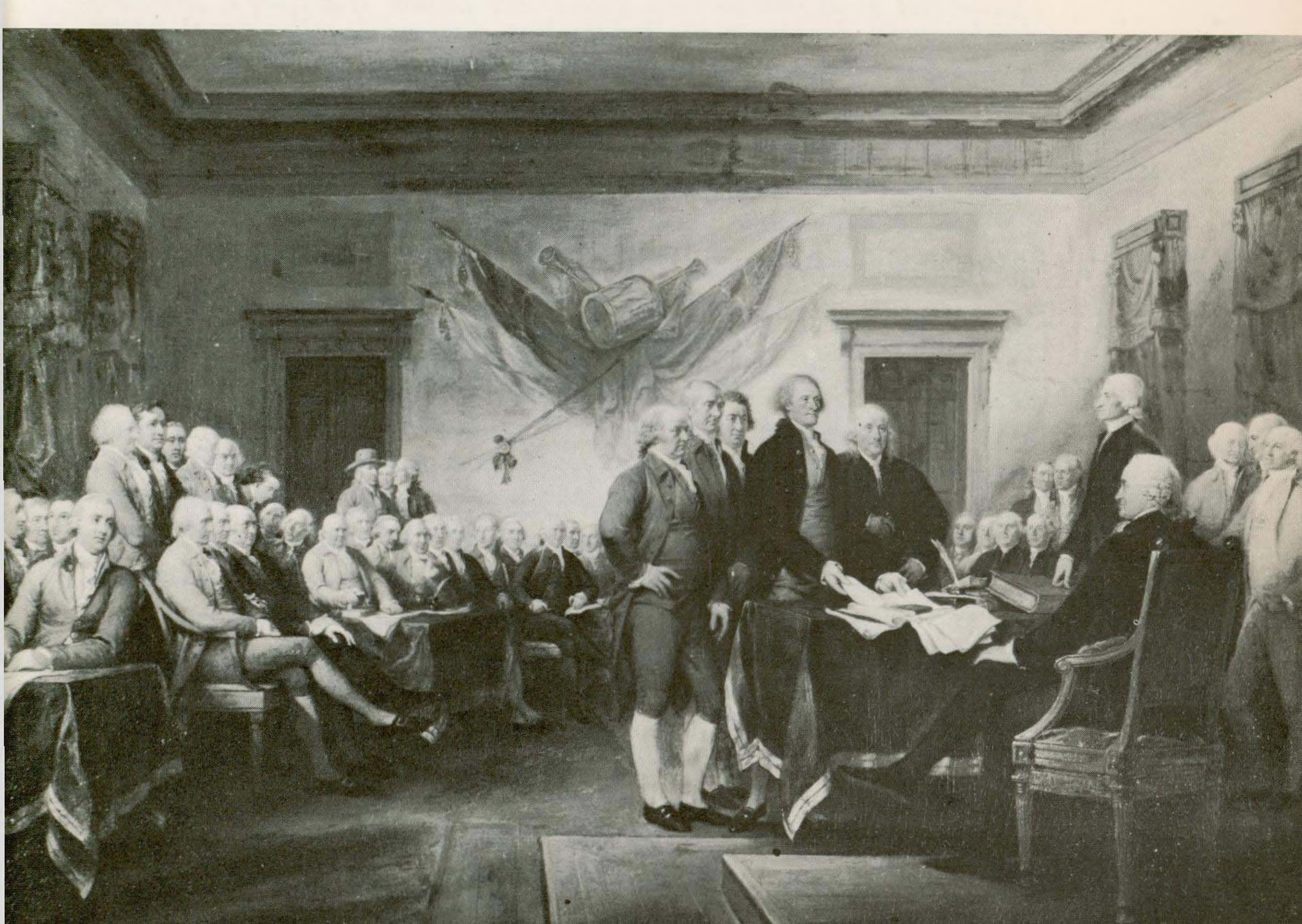
»Ona« u ovom pismu je Ana Landolt, Lavaterova nećaka. Bila je bogata, te Fisli, siromašni slikar, nije bio prihvatljiva prilika za nju. Njen otac ga je izbacio. Nekoliko godina kasnije se u Londonu oženio Sofijom Rolins iz Batistona. Fisli je umro u Londonu 1825.

Ova Trambulova slika »Proglašenje nezavisnosti« poslužila je kao model za jednu njegovu fresku u zgradi Kapitola u Vašingtonu.

DŽON TRAMBUL TOMASU DŽEFERSONU

26. decembra 1816.

Prošlo je već dvadeset osam godina otkad sam pod ljubaznom zaštitom Vašeg gostoljubivog krova u Šajou naslikao Vaš portret na slici Proglašavanje nezavisnosti, čija je kompozicija planirana dve godine ranije u Vašoj biblioteci. Dugi period rata i pometnje, koji je sledio, zakočio je i zaustavio moj rad i gurnuo me, kao što znate, na druge staze... Vlada Sjedinjenih Država ponovo oživljava još bogatijim sjajem vašingtonske zgrade posvećene nacionalnim ciljevima, koje su varvarski žrtvovane ratnoj stihiji. Smatram da je ovo prava prilika za mene da se prvi put obratim i zatražim da radim na ukrašavanju zidova tih zgrada slikama na kojima sam radio tolike godine svog života... Sećanje na Vašu ljubaznost i interesovanje koje ste nekada pokazivali za moj rad suviše je snažno utisnuto u moje pamćenje da bih pomislio da se u ovom trenutku namećem Vašoj moćnoj zaštiti — ipak, rad je



»Predaja generala Bergojna« od Trambula, koji se i sam borio u američkom ratu za nezavisnost.

dovde sproveden samo mojim trudom, *i ne može niko drugi da ga dovrši osim mene:* — budući umetnici mogu da imaju daleko veće talente, ali vreme je povuklo skoro sve njihove uzore. I ja, koji sam bio jedan od najmlađih učesnika u prvim prizorima rata, prevalio sam šezdesetu: — nema vremena za oklevanje. U nadi da će moj zahtev naići na Vašu saglasnost i na pomoć, i da ćete me počastvovati odgovorom upućenim u Vašington — Poste restante —

Džon Trambul (1756—1843) bio je hroničar američkog rata za nezavisnost. Kad je rat izbio, on je studirao umetnost. Pridružio se armiji i postao Vašingtonov oficir, a 1778. je otišao u penziju u činu pukovnika. Od 1780. do 1789. je živeo u Londonu, studirajući prvo kod Bendžamina Vesta, a posle je često izlagao u Kraljevskoj akademiji. Teme svih njegovih glavnih dela su patriotske. Ovaj zahtev za preuzimanje rada na freskama u obnovljenom Kapitolu u Vašingtonu, upućen Džefersonu, uspeo je. Kao što i sam ukazuje, bio je jedinstveno kvalifikovan za ovaj posao, pošto je lično poznavao i crtao ili slikao sve nacionalne vođe. Rezultat tog rada je sad deo »nacionalne mitologije« Sjedinjenih Država.

RIČARDS PARKS BONINGTON GOSPOĐI
PERIJE IZ DENKERKA

Pariz, 31. decembra 1824.

»Pre tri dana je crna boja izašla a bela ušla u modu. Nojeva pera se ponovo javljaju na tokama koje su požnjele divljenje kod »Bufona«, i spuštaju se niz ramena dama kao manje vredni suparnici beline kože istaknute haljinama koje su još u žalosti [za Lujom XVIII]. Mora se priznati da ćemo zbog duha štedljivosti, koji je ove zime tako odlučno preovlađivao, još uvek videti poneki crni šešir od tafta, umereno ukrašen grozdovima crnog ćilibara ili crnim cvećem. Ali pre nego što Nova godina donese svakom ormanu u našim budoarima kišu slatkiša i ušećerenog voća, bićemo nesumnjivo oslobođeni svih onih tužnih odela, a približavanje meseca marta i njegovih veselih saturnalija biće pozdravljeno potpunom promenom odeće.«

Ovim elegantnim frazama mora da su vas (baš kao i mene) vaši zemljaci neprijatno iznenadili. Šta! Ceo Pariz je još uvek u crnini, a svi znaci jednog blistavijeg stila odevanja se već pomaljaju, i to u najsvetlijim i najveselijim bojama! Čini mi se da bi nojevo perje isto tako lepo stajalo na ramenima u Denkerku kao i na onima u Parizu, a da bi jakice i okovratnici od organdina i muslina odgovarali daleko bolje. Zato vam šaljem skice i za jedno i za drugo. — Šaljem i sve drugo što sam mogao da skupim u pogledu oblika toka, šešira, berea, šešira *à la trop cas d'Héro* [igra reči od Trokadero] i tako dalje, sve od najboljih modistkinja u gradu.

Većina ih se pojavila na operi »Bufa«, gde sam, naravno, bio, ali čovek bi pre pomislio da se nalazi na nekom svečanom pogrebu a ne u italijanskoj operi sa svim tim crnim tokama, krepovima i haljinama *à la missionnaire*. Taj utisak su razbila tek neka osmehnuta lica i Rosinijeva uvertira, dok se u pozorištu gospodina D—— vide haljine od gaza i bareža, upadljive trake, mantili od tila, cveće, svilena čipka itd., itd., itd.!

Dame iz Denkerka, vi ste izgubljene, to jest vaši muževi su izgubljeni . . . opšta predaja, ništa manje. Nudim vam dražestan izgled. Crno! Samo crno!!!

Bonington

Gospodin Perije će me smatrati vrlo nezahvalnim, ali g. Pulen navaljuje da završim, jer sam ga odložio do poslednjeg trenutka. Zamolite ga da zahvali g. Morelu d'Arau na lepom sećanju. Naći ću trenutak vremena da mu napišem koji redak. — Moje dame, ne smete mi zameriti ako precrtavam reči i pravim krmače. Jer, dok sam vama pisao, neko je dolazio i tražio mi crteže, onda mi je krpačica donela čarape, pa je dolazio čistač cipela, pa čizmar; besan sam, ali večeras moram da budem raspoložen jer sam pozvan na večeru, uvek . . . ručkovi . . .

Usudio sam se da vam pošaljem nekoliko romana. Bojim se da ćete ih smatrati vrlo neukusnim, ali to je moda, moda! Kolen vas moli da prihvatite dva priložena crteža, a imam i nekoliko litografija jednog drugog mog prijatelja.

Ovo pismo je pisano na francuskom i upućeno kao odgovor na zahtev gospođe Perije i njenih kćeri da im se opiše pariska moda u zimu 1824—1825.

Ričard Parks Bonington (1802—1828) rođen je u Engleskoj, ali je u Francuskoj živeo od petnaeste godine, pošto se njegov otac 1817. godine tamo odselio s namerom da trguje čipkom. Studirao je s Groom i bio prijatelj Ežena Delakroa i Žerikoa. Lako je crtao (Delakroa je rekao za njega da ga je »zanosila sopstvena veština«), a njegovi stenoviti pejzaži i slike mora su odmah imali uspeha i spremne kupce. Posetio je Englesku 1825. i 1827, a Italiju 1826. Prilikom treće posete Engleskoj, 1828, umro je vrlo mlad od tuberkuloze.

»Pariz. Institut gledan s keja« — akvarel mladog engleskog umetnika Ričarda Parksa Boningtona, koji je veći deo svog kratkog života proveo u Francuskoj.

GOTFRID ŠADOV BETIGERU

Berlin, 15. septembra 1802.

Već izvesno vreme, poštovani prijatelju, imam nameru da Vam pošaljem novosti o sebi i, tako reći, da Vam izložim moj život umetnika. Ali pisanje zahteva naročito raspoloženje i ono nas retko posećuje, a sklonost ka njemu, rekao bih, nikada. Mi umetnici nemamo drugih naklonosti osim prema našem radu. Ako uopšte treba da pišemo, onda ćemo bolje da učinimo ako skupimo naše misli u bujicu koja mora da probije iz nas da bi nam oslobodila srca. Vi to želite, pa ću vam pričati o sebi.

Veliki deo vremena posvećujem porudžbinama, retko imam koji čas vremena za lične želje. Pa ipak, toliko ideja se javlja koje bi trebalo bar baciti olovkom na hartiju, i drugih koje bi trebalo potpuno uobličiti!

Ponekad se sam sebi činim kao dobar zanatlija koji upražnjava svoj zanat u gradu izrađujući porudžbine mušterija; ima svoju radionicu, pomoćnike i šegrte, i snabdeće vas bilo čime što spada u delokrug njegovog rada. Jer ni ja, ni moji pomoćnici ni dečaci, ne gledamo na sat, drži nas samo ljubav prema tom poslu.

Ne. Među nama su jedine prave zanatlije kamenoresci, graveri, glačaoci i modelari. Ali modelar ima dve različite uloge. Počinje život kao kamenorezac, onda se uzdiže i radi s gipsnim malterom, a posle toga vlada čekićem i dletom upravljajući se po određenim matematičkim propisima. Postavlja jedan pored drugog gipsani model i mermerni blok, s horizontalno postavljenim ramom iznad njih i viscima koji vise na određenim razmacima. On štapom odmerava projekcije na modelu i zarezuje mermer na odgovarajućim mestima, sve dok njegov štap za merenje ne bude u istoj ravni s viskom na mermeru i s odgovarajućim viskom na gipsanom modelu. Mi to nazivamo »određivanjem tačaka«, to jest »istačkavanjem figure«. Udaljenost između tačaka je označena krugovima, tako da je mermerni blok sav istačkan tačkicama načinjenim olovkom, kao nebo zvezdama, i ni jedna od njih ne sme da bude ni više levo ni više desno, ni više gore ni više dole nego što stvarno jeste. Za ovaj rad je potrebna nepomućena koncentracija i urođena ljubav za preciznost. Za skulpturu na ravnoj pozadini — slabije ili jače

izražen reljef — postupak je drukčiji, i tu se upotrebljava ono što se naziva »štakom«. Ali o tome neću da govorim jer samo opisivanje tih stvari ne može da pomogne da se one sagledaju.

Retko sam uspevao da nekome koji ne zna ništa o tome prenesem ideju modeliranja i livenja. Ali čak i za ljubav onog malog broja koji shvati, vredi načiniti taj pokušaj.

Uživanju pri gledanju jednog umetničkog dela možda neće doprineti znanje o tome kako je ono postalo, ali umetnikovi zemljaci će ga sigurno više voleti i ceniti ako poznaju različite i zamorne teškoće s kojima se bori umetnikov um i telo pre nego što se dovrši veliko delo.

Istina je, glina je mek i savitljiv materijal koji dopušta naknadno dodavanje i skidanje mase. Ali potrebno je nekoliko godina prakse da bi čovek mogao da izvaja stojeće figure i da uspešno obrađuje nepoduprte delove. Ruke, šake, prsti i drugi srazmerno tanki delovi suše se brže od ostalih i potreban im je ili spoljni podupirač ili unutrašnji gvozdeni skelet da ih zadrži od padanja. Kad se taj glineni model završi, od njega se pravi gipsani model, i delo tako prelazi iz jednog materijala u drugi! Neko će reći: »Zašto?« Odgovor je da se glina skuplja i postaje primetno manja i da je u suvom i nepečenom stanju vanredno krhka. Osušeni glineni model se ne sme mnogo pomerati i brzo se lomi pod velikim šestarima kad se njima meri. Ona se može ispeći, ali, ako je većih razmera, ne može da stane u peć za pečenje. Trebalo bi je izdupsti, a na visokoj temperaturi može da se razbije u hiljade komada. Zato je, sigurnosti radi, usvojen postupak prebacivanja u gips, iako je prilično skup . . .

Pre nego što se pripremi pravi model, načini se jedan mali, da bi se sačuvala ideja. Naravno, često je potrebna i skica, jer je to lakše pokazivati ljudima i slati u pismu. Ali ona skulptoru nije od velike koristi jer pokazuje samo *jednu* stranu, *jedan* aspekt dela.

Ako je statua obučena, odeća se prvo mora urediti na lutki u prirodnoj veličini. Neki delovi odeće se oblače i po dvadeset puta dok ne dobiju zadovoljavajući izgled. Praksa i iskustvo su tu najbolji učitelji. Na prvom mestu sam model će biti nag, a radi dobrih rezultata trebalo bi raditi sa živog modela . . . U Rimu ima devojaka koje zarađuju za život pozirajući umetnicima, a druge, zbog sramežljivosti ili zato što su žene, nude samo glavu, grlo, potiljak, ruke ili šake kao modele za studije. Nemački običaji, klima i zakoni

posedovanja udruženo sprečavaju ovakve pojave, i da bi se otvorile tolike brave, potrebno je pribeći Jupiterovom lukavstvu sa Danajom . . .

Za rad u mermeru je potrebno mnogo godina prakse, i kad bi mermernu statuu trebalo da načini samo jedan čovek, to bi iscrplo svačije strpljenje. Zato taj zadatak rade trojica ljudi, svako sa svojom specijalnošću. Prvi je onaj, već pomenut, koji »istačka« delo pomoću viskova. To daje grubo istesan oblik, kao kod sneška. Drugi, pravi umetnik, može se reći da zguli koru s drveta: on vaja udove upotrebljavajući pri tom razne veštine i izvlači duboke nabore u odeći. Treći, i najsmeliji, obrađuje kožu, doteruje kosu i daje konačan oblik liku — tu je najteže uobličiti dletom očne kapke — dovršava šake i stopala i celom delu daje završni ton, što čak i u glačanju zahteva osetljivu ruku.

Johan Gotfrid Šadov (1764—1850), vodeći nemački klasicistički skulptor prve polovine devetnaestog veka, studirao je u Rimu od 1785. do 1787, i najzad je 1816. postao direktor Berlinske akademije. Radio je spomenike, nadgrobne spomenike i biste. Njegovi crteži i gravire spadaju u najprefinjenija i najživlja svedočanstva tog doba.

»Za rad u mermeru je potrebno mnogo godina prakse«, *primećuje Šadov. Ovo je njegov portret krunske princeze Lujze od Pruske i njene sestre Fridrike, koja je kasnije postala kraljica Hanovera.*

PETER FON KORNELIJUS FRIDRIHU FLEMINGU

Diseldorf, 1824.

Čim je počelo proleće, moja mašta se potpuno usredsredila na misao da što pre odem iz Diseldorfa. Tako možeš lako da zamisliš kakav je utisak tvoje pismo ostavilo na mene. Naročito zato što je baš Beč mesto u kome mogu lako da postignem svoj cilj — to jest da Rafaelov stil i kompoziciju učinim težim, prijatnijim i privlačnijim kombinujući ih s Koređovom divnom postepenošću senki, dok se upotrebom Ticijanovih živih boja mesa oživljavaju sve boje. Beč je idealan za ovaj cilj; u tamošnjoj Galeriji je veliki broj Ticijanovih i Koređovih dela, dok mi, kao što znaš, imamo samo nekoliko glava tih velikih ljudi, nedovoljno da bi se po njima sudilo. Tamo ima i nekoliko dobrih Rafaelovih slika, tako da se on u svakoj glavi može da proučava. Možeš dobro da zamisliš kakvo je Koređovo divno senčenje kad ti kažem da ga je Van der Verft marljivo proučavao, ali ga još nije postigao. Zamisli jedan portret u prirodnoj veličini na kome su svetlost i senke obrađene na ovaj način, s beskrajnim gradacijama, ali s čistijim, jasnijim bojama i senkama i smelijim, imaginativnijim potezima četkice.

Ali božanska dela antike i moćna večita priroda moraju da stoje uz mene stalno, kao anđeli čuvari, jer su oni rečnik jezika umetnosti. Ako umetnik prevodi jezik srca i imaginacije na jezik stvarnosti, može u toj knjizi uvek da nađe reči koje njegovom rečniku još uvek nedostaju. Uvek se nasmejem samom sebi kad ćaskam o umetnosti, jer postajem brbljiv kao trgovac pomodnom robom. Ali svi mi imamo slabe strane, kao što kažete ti i Jonaj, i njih najžešće branimo.

Ovih dana često razmišljam o sebi i o svojoj situaciji, i došao sam do zaključka — sad diskutujem o najvažnijoj tački s čovekom kao što je Platon, koji neće da odbaci iskrene reči svog Rafaela kao hvalisavu sujetu — i došao sam, istražujući svoju savest, do zaključka da sam sposoban da uznesem umetnost do prilično visokog stupnja. Ali to znači da sad treba celo vreme da posvetim umetnosti; najplemenitiji produkti stare i nove umetnosti treba sad da budu obrazac mog svakodnevnog života i moje najbolje zamisli ne smeju više da pri rođenju budu ugušene nedostojnim argatovanjem koje otupljuje umetnički duh. On treba da bude u stanju da

»...i došao sam, istražujući svoju savest, do zaključka da sam sposoban da uznesem umetnost do prilično visokog stupnja« — *detalj Kornelijusove freske »Strašni sud« u Ludwigskirche u Minhenu.*

se smelo vine u veličanstveni let, da mu olovna težina više ne vuče krila nadole. Umetnik mora da bude slobodan i nesputan da bi mogao žurno da odleti s ovog beznačajnog sveta u bezgranična carstva umetnosti!

Peter fon Kornelijus (1783—1867), rođen u Diseldorfu, živeo je u Rimu od 1811. do 1819. Bio je vodeći član škole »nazarećana«, slikarskog bratstva čiji je cilj bio da slikarstvu vrati pobožnost i koje je vodilo zajednički život i uzimalo Rafaela kao uzor. Kornelijus je prerastao ovaj pokret i razvio se u »istorijskog slikara« slika velikih razmera. (Njegov »Strašni sud« u Ludwigskirche u Minhenu je veći od Mikelanđelovog.) Značajan je kao učitelj i upravnik, prvo u Minhenu, a kasnije u Berlinu.

FILIP OTO RUNGE JOHANU VOLFGANGU FON GETEU

Volgast, 3. jula 1806.

Posle kratkog obilaska našeg ljupkog ostrva Rigena, gde je mirna svečanost mora na razne načine isprekidana prijateljskim pobrđima i dolinama, bregovima i stenama, po povratku kući naišao sam na ljubazan doček moje porodice, kao i na Vaše cenjeno pismo. Za mene predstavlja veliko olakšanje što vidim ispunjenje moje najmilije želje, da Vam moj rad pričinjava izvesno zadovoljstvo. Vrlo sam osetljiv na Vašu kritičku ocenu napora koji nisu upućeni u smeru kojim Vi želite da umetnost ide, i bilo bi glupo da Vam objašnjavam zbog čega radim onako kako radim ili da pokušavam da Vas uverim da je to pravi put.

Praksa svakome donosi velike teškoće, a u današnje vreme naročito onome ko nešto započinje u doba kad je razum već znatno preovladao. Taj ide u propast ako pokuša da svoju ličnost utopi u jedan opšti, jedinstven napor. Onaj ko sebe izgubi u beskrajnoj kompleksnosti života oko sebe i tako bude neodoljivo prinuđen da je naslika, oseća se snažno pokrenut ovim totalnim utiskom i tačno se tako oseća, bilo da nastoji da prodre u karakteristike svakog detalja ili u odnose između prirode i velikih masa. Onaj ko posmatra velike mase uz stalno osećanje da je sve do najmanjeg detalja živo i da vrši uticaj na sve ostalo, ne može o tome da razmišlja a da ne shvati jednu naročitu vezu ili odnos među njima. Još manje može da ih predstavi ne obazirući se na osnovne uzroke.

Da budem jasniji: da su rani nemački umetnici nešto znali o oblicima, verujem da bi izgubili neposredan, prirodan izraz svojih likova, sve dok u svom proučavanju ne bi postigli izvestan napredak. Često se dešavalo da neko sagradi mostove i lukove i vrlo duhovite stvari na potpuno spontan način. Privremeno, to je sve vrlo lepo; ali, kad takav čovek stigne do izvesnog stupnja razvoja na kome se spotakne o matematičke zaključke, svi talenti ga napuste ukoliko ne ume da kroz nauku nađe put natrag ka slobodi. Tako i ja, otkad sam prvi put počeo da razmišljam o naročitom fenomenu koji nastaje mešanjem osnovnih boja, nisam imao mira dok nisam stvorio jednu sliku čitavog sveta boja, dovoljno opsežnu da obuhvati sve transformacije i pojave.

Runge

Za slikara koji gleda jedan lep pejzaž ili sluša raspravljanje o nekom prizoru iz prirode, sasvim je prirodno da sazna kakva kombinacija materijala može da reprodukuje taj efekat. To je, u svakom slučaju, ono što je mene podstaklo da proučavam individualne kvalitete boja i da pokušam da otkrijem da li je zasad moguće pronići u njihovu moć i spoznati šta mogu oni da učine ili šta se može učiniti pomoću njih, i šta na njih deluje. Nadam se da ćete blagonaklono gledati na ovaj pokušaj da Vam pismeno objasnim gledište za koje mislim da se, u stvari, može samo u praksi potpuno da prikaže. Najzad, verujem da je za slikara ne samo korisno nego i neophodno da boje proučava iz ovog ugla; na taj način napor za postizanje jednog potpunog vizuelnog pojimanja boja nije ni ometan niti učinjen suvišnim.

Čvrsto uverenje da među elementima postoji određena duhovna veza može najzad slikaru da donese utehu i radost koje on nikakvim drugim sredstvima ne može da postigne, jer je na taj način njegovo individualno postojanje ušlo u njegovo delo, a stapanje materijala, sredstava i cilja — stvara u njemu, najzad, jednu ispunjenost koja, pošto se može postići samo neprestanim marljivim i vernim naporima, mora da ima nekog dobrog dejstva i na ostale.

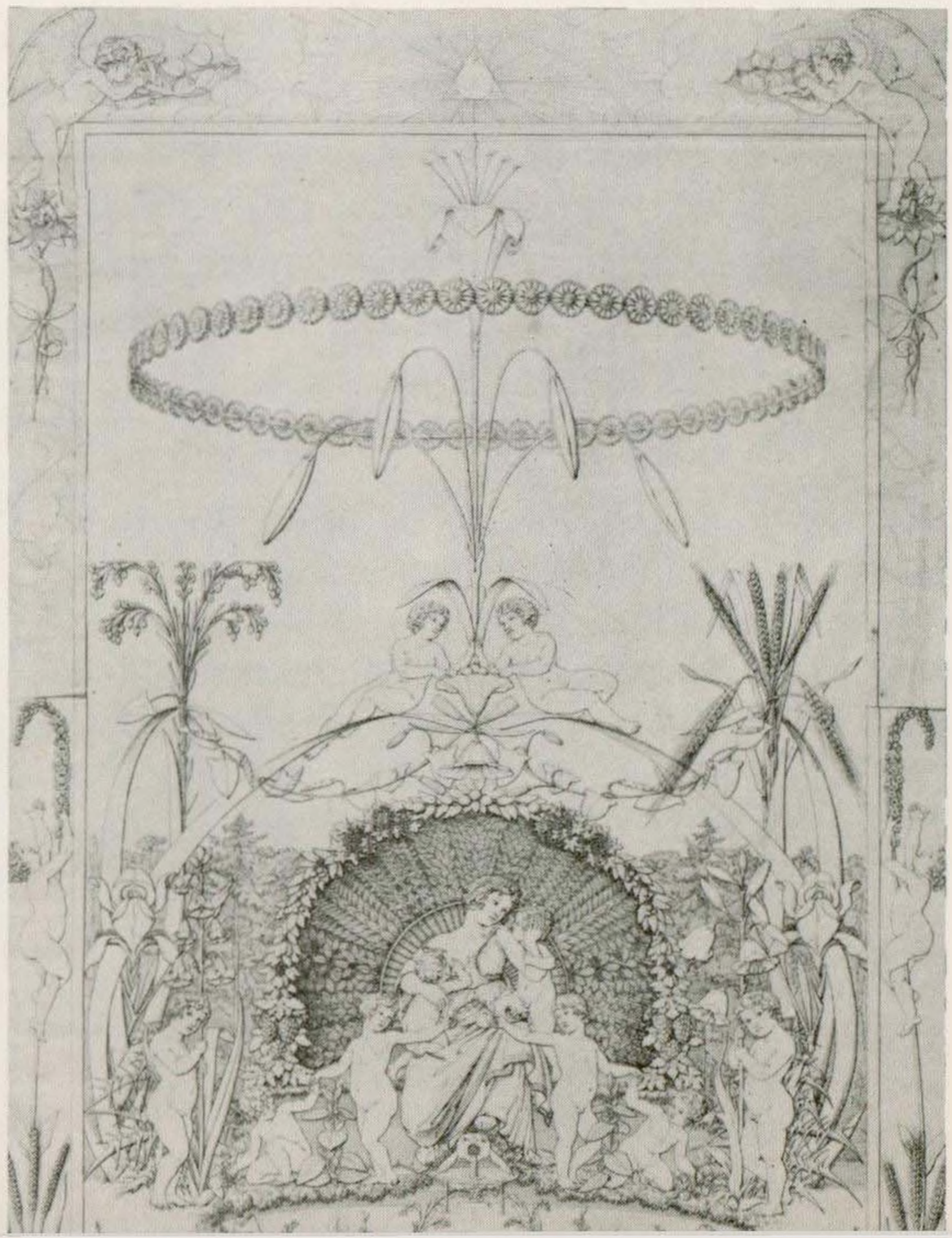
Kad posmatram materijal s kojim radim i merim ga standardom tih kvaliteta, sa sigurnošću shvatim gde i kako mogu da ga upotrebim, jer ni jedan materijal s kojim radimo nije apsolutno čist. Ovde ne mogu da ulazim u detalje iz prakse, prvo zato što bi to

»Verujem... da sam mogao da odem mnogo dalje da sam imao dovoljno znanja iz hemije i matematike. Iz sveg srca se nadam da ću imati mogućnosti da to znanje steknem.« *Međutim, Runge je umro četiri godine kasnije, kad mu je bilo trideset tri godine. Iste godine kad je umro naslikao je autoportret.*

oduzelo suviše mnogo vremena, a drugo, jer sam imao na umu samo da Vam pokažem kako ja gledam na boje. I spremno priznajem da tu ima još mnogo nedorađenih misli. Verujem takođe da moje traganje po ovoj stazi nije bilo bez ikakve koristi po ostale, mada sam mogao da odem mnogo dalje da sam imao dovoljno znanja iz hemije i matematike. Iz sveg srca se nadam da ću imati mogućnosti da to znanje steknem.

Filip Oto Runge (1777—1810) je, s Kasparom Davidom Fridrihom, najvažniji predstavnik romantičarskog pokreta u Nemačkoj. Prvo je slikao snažne portrete, a kasnije se okrenuo mističnim, religioznim vizijama (»Časovi dana«) punim simbolizma prirode. Pred kraj svog kratkog života počeo je da se bavi naučnim proučavanjem boja, i ono ga je navelo na dopisivanje s Geteom, čija je »Farbenlehre«, nasuprot njutnovskoj optici, bila pokušaj formulisanja teorije boje zasnovane više na senzaciji nego na merenju.

Dve Rungeove skice za »Časove dana«: (levo) »Svetlosni ljiljan« — studija za jednu veću verziju »Jutra«, i (desno) »Podne«.



KASPAR DAVID FRIDRIH: »MISLI O UMETNOSTI«

X je takođe jedan od današnjih slikara čije su studije, slikane ili crtane iz života, veoma lepe. Ali, kad ih treba upotrebiti za slike, tako da originalna scena više nije prisutna u slikarevom fizičkom oku i on mora da se osloni na svoje duhovno oko, gubi se svaki prepoznatljiv trag ranijih skica. Iako su mnogi slikari stidljivi i nespretni u crtanju iz života, kad dođe trenutak da svoje skice upotrebe za slike, cela stvar oživi.

Umetnikovo osećanje je njegov zakon. Pravo osećanje ne može nikad da bude suprotno prirodi, ono je uvek u saglasnosti s njom. Ali osećanja drugih ličnosti nam nikada ne treba da budu nametnuta kao zakon. Duhovni afinitet vodi sličnosti u radu, ali takav afinitet je nešto sasvim drugo nego što je mimikrija. Ma šta ljudi rekli za Y-ove slike i ma koliko često one ličile na Z-ove, one ipak proističu od Y-a i samo su njegova svojina.

Ljudi kažu za tog i tog slikara da izvrsno vlada kičicom. Zar ne bi bilo ispravnije reći da njegova kičica vlada njim? Samo da bi zadovoljio svoju sujetu, da bi blistavo slikao i prikazivao veštinu svoje kičice, on je žrtvovao plemenitije razmatranje prirodnosti i istine — i tako postigao žalosnu slavu blistavog tehničara.

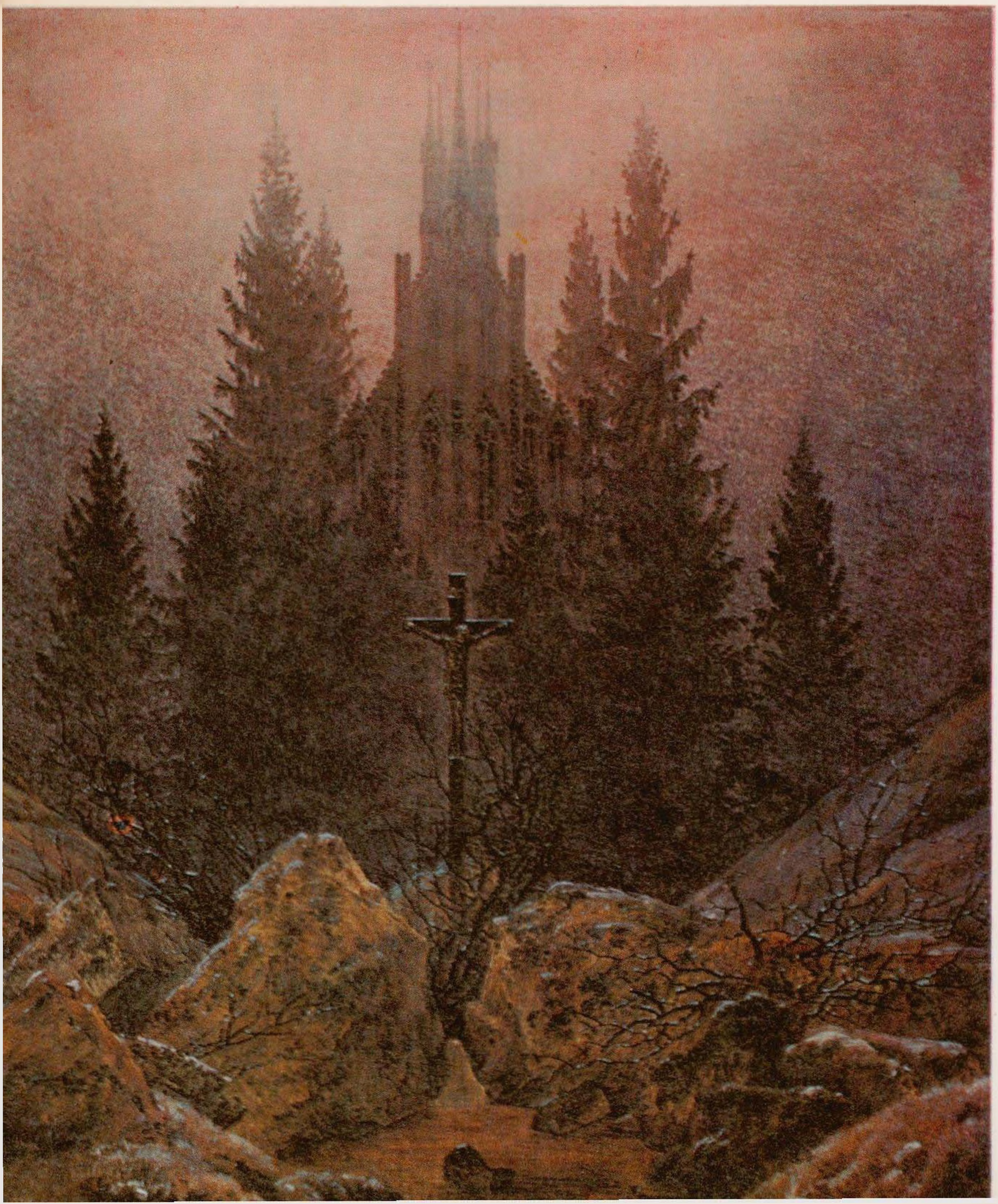
Dve polovine čine celo, ali svako ko je pola muzičar a pola slikar jeste samo jedna potpuna polovina. Na isti način postoje potpune četvrtine, pa čak i manje od toga — izgleda da naše škole idu tim putem.

Na ovom velikom, mesečinom obasjanom pejzažu slikara N. N-a, tog zasluženo slavljenog tehničara, čovek vidi više nego što bi želeo da vidi ili što bi stvarno mogao da vidi po mesečini. Ali onog što prijemljiva i osetljiva duša traži na svakoj slici, i s pravom očekuje da nađe, nema ni na ovoj kao ni na ostalim slikama od N. N-a. Kad bi taj slikar to mogao da nađe u sebi pa da slika manji broj ali više doživljenih slika, umesto toliki broj površnih, i potomstvo i njegovi savremenici bi mu bili zahvalniji.

Ljudi uvek govore o »sporednim delovima«. Ali na jednoj slici ništa nije sporedno, sve je neophodno za celinu dejstva, te se ništa ne sme zanemariti. Ako čovek može da prida vrednost glavnom delu svoje kompozicije samo time što zanemaruje obradu podređenih delova, njegov rad je krenuo lošim putem. Sve se mora

i može pažljivo obraditi, tako da se pojedini delovi ne nameću oku. Pravo podređivanje delova celini ne postiže se zanemarivanjem sporednih likova, već pravilnim grupisanjem i rasporedom svetlosti i senke.

Kaspar David Fridrih (1774—1840) bio je jedan od majstora nemačkog romantičarskog pokreta. U izradi pejzaža — naročito divljih šuma i planinskih prizora — kombinovao je pedantnu tehniku s religioznim osećanjem da u prirodi sve treba da bude »predstavljeno kao izraz božanskog prisustva«. Veći deo života je proveo u Drezdenu.



Zimski predeo, mračne šume i gotske kule — slika koja se oslanja na tri najsnažnija izvora romantizma: vernost stvarnosti, osećanje uzvišenog u prirodi i emotivno poštovanje prema srednjovekovnom hrišćanstvu. Slika Kaspara Davida Fridriha »Krst i katedrala u planinama« slikana je 1811.

»Temza kod Voltonskog mosta« — jedan rani Ternerov pejzaž koji je verovatno slikan u prirodi.

DŽ. M. V. TERNER PREČASNOM HENRIJU TRIMERU

47, Ulica kraljice Ane, London

1. avgusta 1815.

Dragi gospodine,

Žalim što sve moje nadanje da ću imati zadovoljstvo da Vas vidim ili da dođem u Heston, mora sada, najverovatnije, da prestane. Otac mi je rekao prošle subote, kad sam po običaju bio prinuđen da se vratim istog dana, da Vi i gospođa Trimer napuštate Heston kao sutra, u sredu. Pre svega, milo mi je što čujem da joj se zdravlje toliko popravilo da može da putuje i što to omogućuje Vašu poslednju nadu da će joj morski vazduh činiti dobro. Mnogo ću se obradovati ako čujem da je tako, i što pre, to bolje.

Od sledećeg utorka pa dalje, ako budete imali malo vremena, možete mi pisati na Farnli Hol kod Otlija, u Jorkšajru, i izvesno vreme ću biti tamo pošto gospodin Fouks govori o tome da će me zbog puta na Jezera zadržati na severu sve do novembra. Zato ne verujem da ću videti Sendikomb. Sad mi Sendikomb odzvanja u ušima kao neka ludost, kad pomislim koliko sam malo vremena proveo tamo ove godine a još je (možda) manje mogućnosti za iduću. Radujem se predstojećem putu, a siromah tata je isto toliko

nesrećan zbog korova koliko sam ja razočaran, samo kad bi gospođica ———— odbacila stidljivost ili, drugim rečima, sama ponudila brak umesto što očekuje ponudu, stvar bi se brzo rešila. Ali da Vas više ne zamaram, dopustite mi, s najiskrenijim poštovanjem gospođi Trimer i porodici, da budem

Vaš najodaniji

Dž. M. V. Terner

Ovo je jedno od malobrojnih pisama vezanih sa umetnikov privatni život. Dama o kojoj je reč bila je rođaka prečasnog Trimera iz Sautvolda u Safolku. Terner se nije usudio da joj ponudi brak i ostao je neženja do kraja života.

Terner je rođen 1775, kao sin jednog berberina. Kad mu je bilo četrnaest godina, postao je šegrt jednog londonskog arhitekte, a jedno vreme je radio kao crtač i ilustrator časopisa. Njegova kasnija opsežna putovanja dovela su do izdavanja svezaka skica Škotske, Švajcarske i Italije. Uzimajući kao model Kloda Lorena, prešao je na velike pejzaže, a poslednji period mu je obeležen velikim fantazijama u boji koje izgledaju kao slikarske prethodnice Vagnerove »Beskrajne melodije«.

Terner je posedovao dvojnu ličnost koja se sastojala iz izrazitog smisla za trgovinu, kojim je stekao bogatstvo, i uzdržljivosti, koja je vodila do sklonosti za tajanstvenošću, te je došao dotle da je bukvalno vodio dvostruki život, u dve različite kuće. Njegove najsvetlije i po boji najživlje slike rađene su u tamnim, prašnjavim sobama, i Džon Raskin, njegov najraniji pobornik, našao je veliki deo ogromne umetnikove zaostavštine upola upropašćen i ubuđao od vlage. Posledica Ternerove bolesne opsednutosti tajnošću je i to što je za sobom ostavio vrlo malo pisanih dokumenata.

DŽ. M. V. TERNER SVOM PRIJATELJU DŽORDŽU DŽONZU, K. A.

London, februara 1830.

Dragi Džonze,

Odlagao sam da ti odgovorim sve dok mi se nije pružila prilika da te nađem u Rimu i da ti izložim sumoran izgled akademskih poslova i novosti o jučerašnjoj poslednjoj tužnoj svečanosti posve-

ćenoj talentu koji je otišao tamo odakle se niko ne vraća. Avaj! Samo pre dva kratka meseca je ser Tomas [Lorens] pratio do istog mesta Doov kovčeg. Tad smo mu mi pridržavali pokrov. Ko će to činiti meni, ili kada, sam će Bog znati. Smrt mog sirotog oca mi je zadala težak udarac, a za njim su sledili drugi, te iste mračne vrste. Međutim, znači nešto kad čovek oseća da obdarenost mogu da cene mnogi od onih koji su juče do kolena gazili sneg i blato da bi videli pogrebnu povorku uveličanu karucama velikih, koji nisu bili u njima. *Entre nous,* o ovome bi se moglo mnogo pisati, svakodnevno je u novinama bilo anegdota i nagađanja, protivrečnih i kompleksnih, a ničeg izvesnog, osim što će veliki deo imovine u nedovršenim slikama pokriti i više od duga. Biće izloženi portreti vladara, što će, naravno, da donese veliku svotu. Crteži starih majstora će u celini biti ponuđeni Njegovom Veličanstvu, a onda Britanskom muzeju. Tomas Kembel će na zahtev porodice da opiše ser Tomasov život i svoj portret, koji je nedavno naslikan i graviran i za koji se već nude velike svote. Voleo bih da si sad ovde i pored sveg tvog gunđanja protiv Italije i žute boje. Onda bih mogao slobodnije da ti pričam šta se posle tvog odlaska dešavalo s mešavinama i spojevima pomalo već starinskim, samo življe obojenim, i za moje ožućeno oko ni za dlaku čistijim . . . Čentri je veseo i dobar kao i pre, uvek na usluzi. On traži, mene radi, da zatvoriš u bočice sve žute boje koje uhvatiš da skreću s pravog puta. Ne znam šta si to mogao da mu kažeš o starim majstorima što meni nisi rekao, a očekivali smo da jedan drugome pišemo mnogo stvari, ali je burna Tintoretova kičica »Notte« učinila vidljivijom. Želim ti dobro zdravlje i raspoloženje.

Adieu, adieu. Tvoj Verni

Dž. M. V. Terner

Džordž Do je umro 1829, a ser Tomas Lorens 7. januara 1830. »Portreti vladara« predstavljaju Lorensov niz portreta svih savezničkih vladara s kongresa u Eks-la-Šapelu 1818, a »Crteži starih majstora« njegovu neuporedivu zbirku crteža Rafaela, Mikelanđela, Leonarda i drugih. »Italija i žuta boja« odnosi se na boju slačice kasnijih Ternerovih slika iz Italije, zbog koje su mu se Džonz i vajar Čentri smejali.

Ternerova nedovršena slika »Stenoviti zaliv s klasičnim likovima« rađena je u vreme njegove druge posete Italiji, 1828. Njegove slike iz ovog perioda su kritikovane zbog žutog tona.

Terner nije bio veliki u pisanju pisama. Imao je teškoća pri izražavanju u pisanju, pa čak i u govoru. Uz to ga je njegova krajnja osetljivost u pogledu ličnih stvari, kao i njegove umetnosti, sprečavala da izražava svoje poglede o životu i o svom radu. Ako se nalazio u tuđoj kući, slikao je iza zaključanih vrata ili je pokrivao crteže kad bi mu neko prilazio.

Pismo ocu mladog slavoljubivog slikara, Džemsa Estberija Hemerslija, predstavlja jedan od malobrojnih primera kad je govorio nešto o svojoj profesiji:

DŽ. M. V. TERNER DŽONU HEMERSLIJU

47, Ulica kraljice Ane, London
4. decembra 1848.

Poštovani gospodine,
Moram da kažem da sam zaista pisao tri puta i da sad oklevam. Jer, da sam poznavao dela Vašeg sina ili, kao što kažete, njegovu *obdarenu vrednost*, i tada bih Vam savetovao da dobro promislite i da Vas ne ponese divljenje koje sva prijateljska nadanja (vatrenih prijatelja mladog talenta) može da obuzme: uopšte uzev, ona ne poznaju ni teškoće ni nužnosti kulture *lepih umetnosti*. Što se Vas tiče, samo Vi možete da ocenite koliko ste spremni da ga izdržavate u toku možda dugog perioda troškova, a naročito ako mislite na podučavanje, utoliko više. Jer ono ne osigurava uspeh (ma koliko olakšavalo praksu), te je stoga potrebno da dobro odmerite sredstva kojima raspolažete pre nego što otpočnete jednu profesiju koja zahteva više staranja, marljivosti i istrajnosti nego što to ma koja osoba može unapred obezbediti.

Imam čast da budem
Vaš ponizni sluga
Dž. M. V. Terner

»Venecijanski prizor. Sv. Benedeto gleda prema Fuzini« — Ternerove tri kratke posete Veneciji inspirisale su ga za nekoliko slika.

Konstebl

DŽON KONSTEBL PREČASNOM DŽONU FIŠERU

Ist Bergolt, 22. juna 1812.

S prozora, na kome sad pišem, vidim sva ona divna polja na kojima smo zajedno proveli tolike srećne časove. U subotu sam išao s majkom kod paroha. Doktor je bio neobično učtiv i pri odlasku se rukovao sa mnom. Treba li iz ovoga da zaključim da nisam *potpuno* izvan granica spasenja? Koliko se radujem što voliš Kupera. A kako bi i moglo da bude drukčije? On je pesnik religije i prirode. Mislim da svet mnogo duguje gospodinu Hejliju. Tek sam sad video dodatak pismima. Čini mi se da su tu neka od najboljih, a zanimljivo je i pričanje o smrti sirote Roze, pesnikove mlade prijateljice. Ništa ne može da prevaziđe divan izgled zemlje, njene svežine i ljupkosti.

»Gospodin Hejli« je Blejkov prijatelj Viljem Hejli, čiji je »Kuperov život« izlazio 1803. do 1804.

Nasuprot Terneru, Konstebl se vrlo tečno izražavao u pismima. Bio je sin mlinara, kao i Rembrant. Rođen je 1776. u seoskoj grofoviji Safolku i postao je najveći engleski pejzažista devetnaestog veka. Pristalica tradicije, čvrsto je verovao u teorije i učitelje, a naročito u Kloda Lorena i u holandske slikare. Ali je isto tako bio u stanju i da se oslobodi uticaja škole i radionica:

Kad sednem da nacrtam neku skicu iz života, prvo pokušam da zaboravim da sam ikad video ma koju sliku.

Ovaj najengleskiji od svih engleskih slikara, koji nije nikad napuštao rodno ostrvo i nalazio je u svojoj okolini teme za svoje najveće slike, ostao je za života u Engleskoj neprimećen, osim od strane nekolicine prijatelja i poznavaoca. Ali je izvršio značajan uticaj na francusko slikarstvo, i izložba njegove slike »Kola sena« u Parizu, 1824. godine, predstavljala je epohalan događaj.

Konstebl nije mario ni za šta što je mirisalo na učenost iako je 1833. i 1836. držao predavanja o »Umetnosti pejzaža«. Njegove skice iz prirode su njegovi pravi dnevnici, način na koji je on otkrivao sebe.

DŽON KONSTEBL PREČASNOM DŽONU FIŠERU

22. jul 1812.

Živim pustinjačkim životom, ali uvek sa olovkom u ruci. Možda pustinjaci tako ne žive, ako izuzmemo Svanevelda (Klodovog učenika), koji je nazvan »italijanskim pustinjakom« zbog romantične usamljenosti u kojoj je živeo i koju su njegove slike tako divno prikazale. Koliko sam prave radosti imao ovog leta proučavajući prirodu! Ili sam napredovao u umetnosti posmatranja prirode, koju ser Džošua naziva slikarstvom, ili mi je priroda s manje brbljivosti otkrila svoje lepote. Možda su obe stvari u pitanju, pa ćemo kompliment podeliti. Ali ove gluposti pišem žalosna srca kad pomislim kakva bi moja sreća bila da mogu s tobom da podelim ovu radost. Tada bi tek moj um bio dovoljno spokojan da posmatra beskrajne lepote ove srećne zemlje.

DŽON KONSTEBL PREČASNOM DŽONU FIŠERU

Hemsted, 23. oktobra 1821.

Dragi Fišeru,

... Jedva čekam da dođem u moj londonski atelje jer ne smatram da radim sve dok se ne nađem pred dva metra širokim platnom. Mnogo sam slikao nebo, jer sam odlučio da pobedim sve teškoće, pa i tu između ostalih. Kad je reč o nebu, za nas je vrlo zabavno kad gledamo kako ti divno biješ moje bitke. Sigurno je da si na najboljem mogućem putu da svog prijatelja izvučeš iz škripca (primer starih majstora). Onaj pejzažišta kome nebo nije vrlo bitan deo kompozicije propušta da sebi pribavi jedno od najvećih pomoćnih sredstava. Govoreći o Ticijanovim, Salvatorovim i Klodovim pejzažima, ser Džošua Rejnolds kaže: »Čak i njihova *neba* izgledaju kao da saosećaju s temom.« Često su mi savetovali da nebo smatram za »*beli čaršav* prebačen iza predmeta«. Svakako, kad je nebo nametljivo, kao što je moje, to je loše. Ali, kad se ono izbegava, što kod mene nije slučaj, još je gore; ono će kod mene uvek da bude, i mora da bude, uspešan deo kompozicije. Bilo bi teško imenovati vrstu pejzaža u kojoj nebo nije ključni ton, merilo težine

»Onaj pejzažista kome nebo nije vrlo bitan deo kompozicije propušta da sebi pribavi jedno od najvećih pomoćnih sredstava.« *Ova Konsteblova slika Vejmautskog zaliva rađena je 1816.*

i glavni organ osećanja. Onda možeš da razumeš šta za mene, onakvog kakav sam, pun shvatanja koja ne mogu da budu pogrešna, znači taj »beli čaršav«. Nebo je izvor svetlosti u prirodi i vlada nad svim. Čak i naše uobičajene svakodnevne primedbe o vremenu su potpuno pod tim utiskom. Teškoće slikanja neba su vrlo velike, kako pri komponovanju tako i pri izradi, jer ono i pored sveg sjaja ne treba ni da se istakne niti da se posmatra drukčije nego kao nešto veoma udaljeno. Ali to se ne odnosi na fenomen neba ili na njegove slučajne efekte, jer oni uvek posebno privlače. Sve ovo mogu da ti kažem iako *tebi* ne treba da govorim da vrlo dobro znam šta radim i da moje nebo nije prenebregnuto i pored toga

»...i ja povezujem »moje bezbrižno detinjstvo« sa svim onim što leži na obalama Stora. Ti prizori su me načinili slikarom« — *omiljena tema mu je bila Dedamska vodenica. Ova skica je otprilike iz 1819.*

što, bez sumnje, često u izradi ne uspevam zbog preterane brige o njemu, koja sama po sebi uništava onu lakoću pojave koju priroda uvek ima u svim svojim kretanjima.

Koliko bih voleo da sam bio s tobom na pecanju u Nju Forestu! Koja je to reka? I onaj šum vode koja teče ispod vodenica, itd., vrbe, stare trule daske, klizave grede i ciglana; volim takve stvari. Šekspir je sve umeo da poetizuje. On nam priča o prebivalištima sirotog Toma među »torovima i vodenicama«. Dok budem slikao, nikad neću prestati da slikam takva mesta. Ona su mi uvek pričinjavala radost, i trebalo je zaista da se radujem onome što si opisao, kao i čoveku s kojim si bio, »društvu čoveka kome priroda

nije uzalud dala svoju snagu«. Pa ipak, ja ću najbolje slikati ona moja mesta. Za mene je slikanje druga reč za osećanje i ja povezujem »moje bezbrižno detinjstvo« sa svim onim što leži na obalama Stora. Ti prizori su me načinili slikarom i ja sam im zahvalan; to jest, često sam mislio o njima naslikanim pre nego što sam i dodirnuo kičicu, a tvoja slika je za to najbolji primer koga mogu da se setim. Ali o tome više neću da govorim jer sam ja veliki egoista u svemu što se odnosi na slikarstvo. Zar katedrala među zlatnim lišćem ne izgleda divno? Mora da njena usamljena sivoća blista u njemu.

»Solzberijska katedrala iz biskupovog vrta«. Konstebl je prvi put otišao u Solzberi u jesen 1811, na poziv biskupa, s kojim se sreo u Safolku i Londonu, i tom prilikom se upoznao s biskupovim rođakom Džonom Fišerom, koji će mu postati jedan od najvećih prijatelja. Ova slika, jedna od mnogobrojnih Konsteblovih slika katedrale i njene okoline, slikana je 1826. za Džona Fišera.

DŽON KONSTEBL C. R. LESLIJU, K. A.

2. aprila 1833.

Ako dolaziš u varoš, svrati do mene. Udesio sam »kućicu« tako da lepo izgleda, i »pustara« je skoro gotova, a ja moram moju »kuću« da branim ili da padnem kraj nje. U petak mi je sam gospodin ——— dugo bio u poseti, ali moje slike ne spadaju ni u njegova pravila o umetnosti ni u njegove umetničke hirove, i rekao je »da sam se izgubio«. Odgovorio sam mu da »možda imam drukčije pojmove o umetnosti nego što ih obično imaju obožavaoci slika; da slike smatram kao *nešto što treba da se izbegava,* dok ih poznavaoci smatraju za nešto što treba *podražavati,* i to još s takvim poštovanjem i poniznošću potčinjavanja da to dovodi do potpunog metanisanja uma i pravih osećanja, što može da posluži samo tome da se svet ispuni nakazama«. Ali on je bio vrlo prijatan i izdržao je tu posetu, nadam se, ne kršeći uobičajene životne učtivosti. Kako je žalosno što se ova ljupka umetnost okreće protiv same sebe! Koristi se samo da bi nas zaslepila i sprečila nas da vidimo sjaj sunca — cvetna polja — drveće u cvetu — i da čujemo šuštanje lišća; dok stara — pocrnela — istrošena i prljava platna zauzimaju mesto božjih dela. Čeznem da te vidim. Volim da se sretnem s tobom, kao Džekviz, u »sumornom raspoloženju« jer sam nepodesan za sadašnji svet umetnosti ... Juče je dolazila ledi Morli. Kad je videla »kuću«, uzviknula je: »Kako je sveža, kao rosa, kako je vesela!« Rekao sam joj da je polovina toga, kad bih smatrao da je zaslužujem, bila vredna svih razgovora i izveštačenih fraza o slikama celog sveta.

DŽON KONSTEBL DŽORDŽU KONSTEBLU

Vel Vok, Hemsted
20. decembra 1833.

Dragi prijatelju,

Najiskrenije ti zahvaljujem na tvom ljubaznom i prijateljskom pismu. Nikako se ne osećam dobro, ali ti si, izgleda, rešen da se ne dam. Suviše se loše osećam da bih išao u grad, ali moj prijatelj Boner je baš krenuo u Šarlotinu ulicu da upakuje tvoju sliku i da ti je pošalje. To je jedna lepa slika letnje večeri: spokojna, topla i umilna. Boja na čovekovom licu je pravi sunčani sjaj. Tečna ki-

čica ove škole je prepuna lepote, čudne same po sebi. Inače, ne verujem da su upotrebljavali bilo kakva *tajna sredstva,* osim običnog lanenog ulja, *»časnog lanenog ulja«,* kako ga je nazvao stari Vilson. Ali uvek je dobro setiti se da su obični slikari tog doba upotrebljavali, kao i sada, ista sredstva kao i oni bolji i da su sva njihova dela otvrdla i prošarala se pod uticajem vremena, tako da ne smemo uvek po tim znacima da sudimo o originalnosti. Tvoja slika ipak divno izgleda, ali ja neću više da ih skupljam. Veći deo mojih *starih majstora* poslao sam u galeriju gospodina Dejvidsona u ulici Pel Mel, da se prodaju. Nalazim da mi je kuća suviše pritisnuta starudijama, a to mi sputava um. Za Božić mi se sinovi vraćaju iz Folkstona. Džon je ushićen zbirkom [fosila] koju si mu poslao. Kaže da vrede vrlo mnogo i visoko ih ceni. Za mene su ti komadi »vremenom osakaćenih stvari« zanimljivi zbog onoga što govore o sebi, ali više od svega ih cenim kao znak pažnje prema mom dragom dečku, koji je ljubimac i svoje drage majke.

»Mornarsko šetalište i Čejn Pajer, Brajton«. Iako Konstebl nije voleo Brajton, »doteraniji deo, mornarsko šetalište, još je neprirodniji — sa svojim uglađenim i urednim izgledom...«, *on je ipak postao tema jedne od njegovih najistaknutijih studija neba u ovoj slici koja potiče iz 1824.*

SREDINA DEVETNAESTOG VEKA

ŽAN OGIST DOMINIK ENGR SVOM
PRIJATELJU VARKOLJEU

Rim, 31. avgusta 1840.

Dragi Varkolje,

Osećao bih se veoma povlašćenim kad bih s udaljenosti od dve hiljade kilometara mogao da Vam otvorim svoje srce. U njemu biste videli živo i nežno prijateljstvo koje sam oduvek osećao i prema Vama i prema Vašoj porodici. Verujte mi, i pored mog mrskog nemara, ništa ne može da promeni tu vernu naklonost; ona suviše dugo postoji.

Koliko sam dirnut onim što mi pišete o našim zajedničkim prijateljima, o njihovoj laskavoj nestrpljivosti zbog mog povratka i ljubaznosti s kojom misle o meni. Činim što mogu da bih zaslužio toliku pohvalu, ali da li ću ikad zaslužiti tu neopravdano visoku ocenu koju mi poklanjate? Te pohvale mogu da primam samo u takmičarskom duhu, s istim osećanjem koje se u meni javlja pri gledanju remek-dela kojima ovde odajem poštu i pokušavam da ih podražavam, ali, avaj, s tolike udaljenosti!

Verovatno ste videli moju malu sliku »Stratonika«. Nije moje da govorim o njoj, osim, možda, da pomenem beskrajne teškoće na koje sam nailazio. Mnogo bih se obradovao, dragi prijatelju, kad bih saznao da je ona imala sreću da zadovolji i Vas i moju dragu učenicu i prijateljicu, gospođu Varkolje, koju grlim odavde svim srcem, dok čekam da ponovo otpočnu naše prijatne male muzičke večeri. To me podseća na našeg cenjenog, poštovanog i slavnog Bajoa, za koga se mnogo radujem što ću ga ponovo videti, kao i druge naše prijatelje koje nisam zaboravio. Molim Vas da im to svakako kažete.

Vi tako lepim rečima govorite o gospodinu Reberu da moram da mislim o njemu vrlo lepo, pošto odavno znam da nam se ukusi slažu. Oh! Dragi moj prijatelju, u tom pogledu ću Vam se vratiti isti onakav kakav sam otišao, ceneći Rafaela više od svih ostalih jer je njegova božanska ljupkost praćena odgovarajućim stupnjem karaktera i snage, i on nikad ne preteruje. Koga može čovek da uporedi s njim? Nikoga osim nekog ko u muzici poseduje istu dušu, mog božanstvenog Mocarta. Obojica su mudri i veliki kao sam Bog! Ali, dok se klanjam pred njihovim oltarima, ne propuštam da

obožavam i mnoge druge, prema kojima znam da Vi osećate istu odanost — mislim na Gluka, Betovena i onog ljupkog Hajdna, čije ćemo stranice ponovo da prelistavamo kad se budem vratio u Pariz.

»Madona del Gran Duka« — crtež po Rafaelovoj čuvenoj slici otprilike iz 1505, u palati Piti u Firenci.

Engr

Toliko uživam puštajući peru na volju kad govorim o stvarima za koje znam da ih Vi volite isto koliko i ja, da mi to izaziva suze i drhtim od sreće koju ne mogu da opišem. A moja žena kaže da ću uskoro da napunim šezdeset godina! Možda je tako, ali se ja duhovno nisam nikad osećao mlađim. Ne, nikad nisam osećao više ljubavi prema onoj lepoti koja čoveka toliko usrećava, čini ga radosnim što živi makar i u ovom ubistvenom svetu. Jer dodir s tim svetom ne može da od nas, one povlašćene nekolicine, otme radosti duševne srodnosti, tajnu radost koja proizlazi iz ljubavi prema umetnosti.

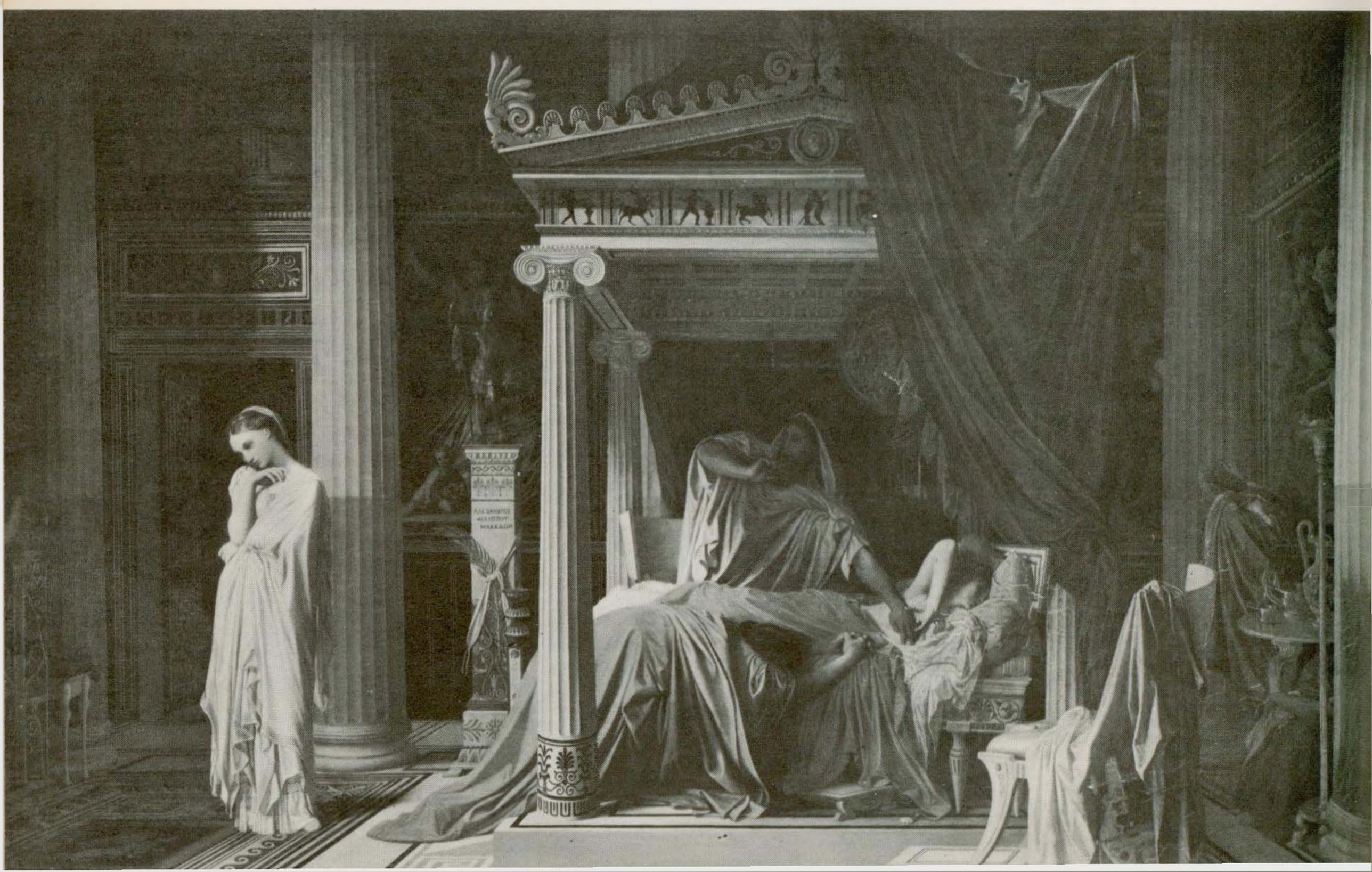
Izgleda da činite čuda u Gradskoj većnici. Nadam se da će posle arhitekture doći na red skulptura i slikarstvo, naročito freske. Zar ne?

Oslanjam se na Vas, kad se budem vratio, da organizujete naše malo društvo učetvoro s Defrenom i Polom Delarošom pa da u Konzervatorijumu ponovo slušamo simfonije velikog, uzbudljivog, nedostižnog Betovena. Uskoro ćemo se videti. Grlim Vas.

Ž. Engr

»Verovatno ste videli moju malu sliku Stratonika. Nije moje da govorim o njoj, osim, možda, da pomenem beskrajne teškoće na koje sam nailazio.«

Engr je, u stvari, radio četiri godine na slici »Antioh i Stratonika«. Jedna od brojnih verzija ovog motiva nalazi se sad u Kondeovom muzeju u Šantiju.



»Apoteoza Homera«, poručena za dekoraciju tavanice jednog odeljenja u Luvru, rađena je 1827.

Ovo pismo, pisano iz Rima, u kome je Engr od 1834. živeo kao direktor Rimske škole, odražava strasti koje su vladale Engrom celog njegovog života — ljubav prema muzici, uživanje u društvu, brigu za moralnu veličinu umetnosti. Izgleda da je Engr u muzici najviše cenio Mocarta i Gluka — to su bar jedina dva kompozitora koji se nalaze na njegovoj velikoj slici »Apoteoza Homeru«, koju je on smatrao svojim umetničkim testamentom. »Stratonika«, koja je početa 1836, završena je tek 1840. S većinom svojih dela Engr je imao »beskrajnih teškoća« i mnoga je ostavio nedovršena.

Žan Ogist Dominik Engr (1780—1867) rođen je u Montobanu, a studirao je kod Davida u Parizu. Izdržao je tešku borbu dok nije stekao priznanje, iako je rano dobio Rimsku nagradu. Skoro dvadeset godina je živeo u Italiji kao nepoznat portretista izrađujući putnicima portrete po dve gvineje komad. Priznat je tek 1824, kad mu je bilo četrdeset četiri godine, kao majstor i »chef d'école«, jednom zvaničnom porudžbinom kao nagradom.

Engr

ŽAN OGIST DOMINIK ENGR SVOM PRIJATELJU MARKOTU

Dampijer, 8. avgusta 1847.

Čovek bi skoro mogao da izbroji dane kad se viđamo u Parizu, a tako ne treba da se živi sa svojim prijateljima. Ali to je zbog slikarstva koje mi, naplaćujući ono malo ili, ako hoćeš, suviše mnogo radosti, oduzima toliko mnogo vremena koje bi trebalo da posvetim prijateljstvu, živeći, najzad, kao ljudsko biće, što bi čovek trebalo i da bude. Taj svirepi *tiranin* me čak sprečava da spavam, toliko je on čvrsto odlučio da vlada sam, ne deleći vlast, i trebalo bi da vidiš kako to sprovodi u Dampijeru! Prvo i prvo, ne dopušta mi ni najkraću šetnju, čak ni da napravim krug oko zamka — ili bar vrlo retko. Čim ustanem — na posao! Spremi stvari i kreni, sve do podne. Onda mi je milostivo dopušteno da pogledam novine. Zatim, nešto pre dva sata, otera me na galeriju sve do osam sati uveče, bez prestanka. Stižem na večeru, premoren... Pa ipak ga volim, bednik, i to još strašno. Jer, kad se sve uzme u obzir, voli i on mene, i kad mu ne bih uzvraćao odanost, pretio bi mi slabošću, lošim radom, napuštanjem, čak smrću. I tako se dešava da, posle mnogih borbi i s nesmanjenom hrabrošću, čovek nije preterano svestan da je prešao šezdeset sedmu godinu... Bilo kako, u dobroj sam formi. Sve ide dobro, i dobro i brzo, i ako budem preostala dva i po meseca iskoristio isto ovako dobro, mogu da se nadam da ću, ako Bog da, dogodine da završim »Zlatno doba«!

Engr je preduzeo da dvema velikim freskama — »Zlatno doba« i »Gvozdeno doba« — ukrasi zidove velikog hola Šato de Dompijera, za vojvodu od Lijina. Na prvoj je radio nekoliko godina i nije mogao da je dovrši. Književni sadržaj njegovih slika mu je uvek veoma mnogo značio. Bio je značajan teoretičar i stalno pred učenicima i kritičarima podržavao i branio svoje »doktrine«. Neke njegove primedbe izgledaju protivrečne. Jednog dana bi rekao: »Morate znati da se u prirodi nalaze samo krive linije«, a drugog: »U prirodi preovlađuju prave linije — one velike, divne prave linije!« Voleo je da se poziva na Apela, koji je rekao da umetnik ne treba ni dana da propusti a da ne nacrta jednu liniju. Jer, objašnjavao je on, »linija je crtež, i to je cela naša umetnost«.

Detalj Engrove freske »Zlatno doba« u Dampijerskom zamku. Nije dovršena.

Engr

ŽAN OGIST DOMINIK ENGR GOVORI UČENICIMA O UMETNOSTI

1864.

Kad bih od svih vas mogao da napravim muzičare, to bi vam koristilo kao slikarima. U prirodi je sve harmonija, i ono suviše i ono premalo remeti ravnotežu i izaziva neskladan ton. Čovek mora da nauči da olovkom ili kičicom peva tačno, isto kao glasom. Tačan oblik je kao tačan zvuk.

U crtanju neka vam stil bude čist ali smeo. Čisto i smelo — to je crtež, to je umetnost.

Gajite religiozno osećanje prema svojoj umetnosti. Ne mislite da bez duševne plemenitosti može da se uradi bilo šta dobro, pa čak ni prilično dobro. Da biste se privikli na lepotu, gledajte samo uzvišene stvari. Ne gledajte ni levo ni desno, a još manje dole. Idite napred, glave uzdignute prema nebu, a ne savijene ka zemlji kao svinje koje riju u blatu.

Ja sam čovek moje zemlje, Gal, ali ne od onih Gala koji su opljačkali Rim i hteli da spale Delfe. Ima još takvih među vama. Istina, oni više ne uništavaju snagom oružja. Ali, u svom sitnom ponosu i u neredu svojih bednih pojmova, ti mali današnji Gali upravljaju svoje napore protiv sopstvene zemlje, radeći na tome da je liše njene prave umetnosti. Kao termiti, oni joj vade samu srž, dok se ona najzad ne sruši i ne raspadne u prah. Možda neki ljudi nalaze da sam grub i strog, ali strašne bolesti traže strašne lekove. Osim toga, verujem da ne prelazim granice pravde ni mojim nepokolebljivim mišljenjima ni mojom iskrenom ljubavi prema umetnosti koju, verujem, niko ne dovodi u pitanje... Neka me smatraju neobičnim, netrpeljivim, nastranim. Pošto je moj visoki ukus deo jedne religije, i pošto mogu da opravdam plemenitost onoga što volim i obožavam, biće shvatljivo, da i ne pominjem osetljivost mojih živaca, odakle dolazi moja takozvana nastranost i zbog čega sam ja netrpeljiv!

Ipolit Flandren, omiljeni Engrov učenik, i njegov brat Pol, koji je i sam bio umetnik. Dvostruki portret iz 1835.

IPOLIT FLANDREN O NAMERAVANOJ REORGANIZACIJI ŠKOLE LEPIH UMETNOSTI

Rim, decembra 1863.

Hoće da osnuju školu, hoće da poučavaju a da potpuno odbace tradiciju, kao da poučavanje i tradicija nisu jedno isto! Trude se oko originalnosti kao da se originalnost može da prenese! Originalnost ne može da se predaje, ali škola joj daje mogućnost da se razvije uobličavajući sklonosti uma... Vi govorite o slobodi, o slobodi poučavanja! Kažem vam da postoji doba u kome se uči i doba u kome se rasuđuje, pravi izbor. Tek u tom dobu može da bude govora o slobodi, slobodi o kojoj toliko razmišljate. Držim da je u jednoj umetničkoj školi, kao i u svakoj drugoj, dužnost nastavnika da učenike poučava samo istinama koje se ne mogu opovrći ili bar takvima koje se oslanjaju na najbolje primere, te se prenose iz veka u vek. Kad jednom napuste školu, učenici će te plemenite tradicije

da uobliče u istinu sopstvenog doba, u to budite uvereni, pravu istinu, jer će ona biti proizvod prave slobode; dok poučavati i za i protiv, na istom mestu i, tako reći, iz istih usta, može samo da izazove sumnju i obeshrabrenje . . . Ne, sumnja nije ta koja poučava, nego je to potvrđivanje, i eto zašto ja nisam želeo da učestvujem u nastavi koja je i bez principa i bez vere. Pošto sam dovoljno srećan da mogu da verujem, ne želim da kažem: »Evo nečeg što je možda lepo«, već hoću da kažem: »Evo nečeg što jeste lepo«, a da savet, bio on viši ili ne bio, ne govori čas hladno čas vruće i da ne uništava ono što sam uradio . . . Prvi i najbolji metod poučavanja, po mom mišljenju, jeste pokretanje poštovanja i obzira prema lepim stvarima, uz njihovo proglašavanje najlepšima prema položaju u koji ih postavljamo i brizi koju im poklanjamo. Ukratko, treba na sve moguće načine reći ovo: »To je ono što moramo da volimo, poštujemo i divimo mu se.«

Ipolit Flandren (1809—1864) bio je omiljen Engrov učenik i, kao što ove beleške pokazuju, najuporniji pristalica tradicije. De Njuverkerk, upravnik Škole lepih umetnosti, objavio je 15. novembra izveštaj u kome predlaže izvestan broj reformi za reorganizaciju te škole — ukida se autonomija škole, predmete koji nisu umetnost uli stoje u nekom odnosu prema njoj, kao što su kostimi, poslednja naučna otkrića o bojama, itd., mogu da predaju i lica koja ne pripadaju školi a koja su isto tako slobodna da izlože svaku novu teoriju o umetnosti ako njome raspolažu, a rimske stipendije se smanjuju od pet na dve godine. Ministarstvo je obavestilo Flandrena da njegova profesura u školi prestaje, ali da ga je uprava naimenovala za »chef d'atelier« u novoj organizaciji. Međutim, on je odbio to mesto pošto se protivio reformama. Njegove pripremne beleške za delo o reorganizaciji škole nisu nikad bile dovršene, pošto je Engr prvi objavio svoj »Odgovor«.

Flandrenova glavna dela su velike religiozne i klasične kompozicije i freske za ponovno ukrašavanje srednjovekovnih crkava koje su se tad »obnavljale«, kao posledica religioznog buđenja tog doba, ali je takođe naslikao i neke od najboljih portreta svoje generacije.

BELEŠKA POLA GAVARNIJA NAĐENA MEĐU NJEGOVIM HARTIJAMA

Kad sam bio sasvim mali dečak, terali su me da ugljem crtam oči iz profila. To mi je bilo vrlo dosadno. Nacrtao sam četiri oka a nisam shvatio o čemu je reč, i to je bilo sve, učitelj je otišao. Ispunio sam tri crtanke konjanicima, razbojnicima, kućama iz kojih je izlazio dim, slikama viteza Bajara, malim psima i dečacima koji su vukli zmajeve. Posle toga sam malo crtao Kozake, pošto sam video kako izgledaju. Kasnije je došla na red gvozdena kapija Bileovog internata, s dva topovska đuleta, i balon g. Mažesta; i da ih sve nisam upotrebio za lutke od hartije i za žabice, napravio bih od njih lepu, zlatom obrubljenu knjigu.

I ovo oduševljavanje i teme koje su ga izazivale ljupko karakterišu umetnika koji je postao najpopularniji i najplodniji grafičar u Parizu. Gavarni, čije je pravo ime Silpis Gijom Ševalje, rođen je 1804, a karijeru je otpočeo kao ilustrator modnih časopisa. Ubrzo se pročuo kao slikovni hroničar pariskog života, radio je za ilustrovane časopise i objavljivao sveske gravira s duhovitim, satiričnim napisima, koji su pokazivali dar za epigrame ravan moći njegovog grafičkog izraza.

POL GAVARNI U SVOM DNEVNIKU

Pariz, 20. novembra 1828.

Kako čovek mora da bude prazan ili istrošen pa da mu u jednom velikom ljudskom naselju bude dosadno! Ti tamo, pomoli nos kroz svoj tavanski prozor, pogledaj to mnoštvo krovova i dim koji se vije iz njih! Ugasi lampu, obuci pantalone, izađi pola dana među mnogobrojne uticaje od kojih je stvoreno blato po ulicama, uđi levo, uđi desno, zagrej se u kovačnici, idi i gledaj kako sude lopovu ili kako izglasavaju zakon, rizikuj malo zlata na ruletu ili kupuj i prodaji pod pijačnim stubovima, doći ćeš kući pun slika... Kad god se vratim iz Pariza, uveren sam da on još uvek čeka da bude opisan, i ja sam rastrzan čežnjom da to pokušam. U svako doba, na svakom koraku nalazim tamo mnoge stvari, i da bih pobrojao osećanja koja tamo doživim u toku dana, bila bi mi potrebna čitava godina.

PREDGOVOR POLA GAVARNIJA ZA »JOURNAL DES GENS DU MONDE«

Pariz, novembra 1833.

Gledajte, gospodo! Gledajte, moje dame! To je Pariz, glavni grad! Pariz divni! Pariz, grad duha! Pariz, grad lepog ponašanja! Pariz, grad u kome ljudi umeju da hodaju, da se klanjaju, osmehuju, da greše, da sve rade onako kako treba! Ovo je Pariz. Gledajte! Gledajte vi iz unutrašnjosti; gledajte vi preko mora! Gledajte Nemci; gledajte Rusi! Gledajte, bilo odakle da dolazite, vi koji želite da naučite da nosite šešir, da upotrebljavate mirise, da se predstavljate, vi koji želite da lepo govorite, da se lepo smejete, da dobro živite, ovo je Pariz!

Pariski glasovi!
Pariske oči!
Pariske reči!
Pariske melodije!
Pariski balovi!
Pariski šeširi!
Pariske trake!
Pariski mirisi!
Pariski podsmeh!
Sve trice Pariza! Pariz! Pariz! To je Pariz!

POL GAVARNI JEDNOM PRIJATELJU

Pariz, sreda veče, oko 1838.

Dragi druže,

Na slikama i u knjigama ljudi vide sebe suviše u perspektivi, kao na pejzažima. Istina je da se ponekad pominju duša i srce, ali na neki neodređen, mračan način. — Ili su ti predmeti i suviše proučavani. — U tom pogledu su najgore knjige o hirurgiji. Na primer, šta se u tim knjigama može razumeti o onom što mi nazivamo ljudskim srcem, kroz slike vena, tkiva i nerava? — Ništa. Toliko malo da se teško može da razlikuje ljudsko od zečjeg srca. Isti je

slučaj i s kućama koje tako loše opisuju oni kruti geometrijski crteži na planovima, nacrtima i vertikalnim presecima, toliko precizno da čovek u njima ne vidi ništa. Meni se čini da u tim kućama, kao i na slikama čoveka i njegovog srca, treba da se pomešaju ta dva načina objašnjavanja stvari: jednostavnost i učenost, perspektiva i geometrija.

Ja bih voleo da vidim slugu, s ubrusom preko ruke, kako iz kuhinje D nosi činiju makarona uz stepenice F do trpezarije K, dok devojka pere u kupatilu B noćni lonac svoje gospodarice. — Stavite pantalone u ormane, dim da izlazi iz dimnjaka, mačku na krov, a jednog prijatelja kako kuca na prednja vrata — i crtež će ljude da zainteresuje.

A isto je i s drugim stvarima. — Malo matematike bi odlično činilo slikama domaćih ili drugih prizora, koji su dosad bili i suviše živopisni.

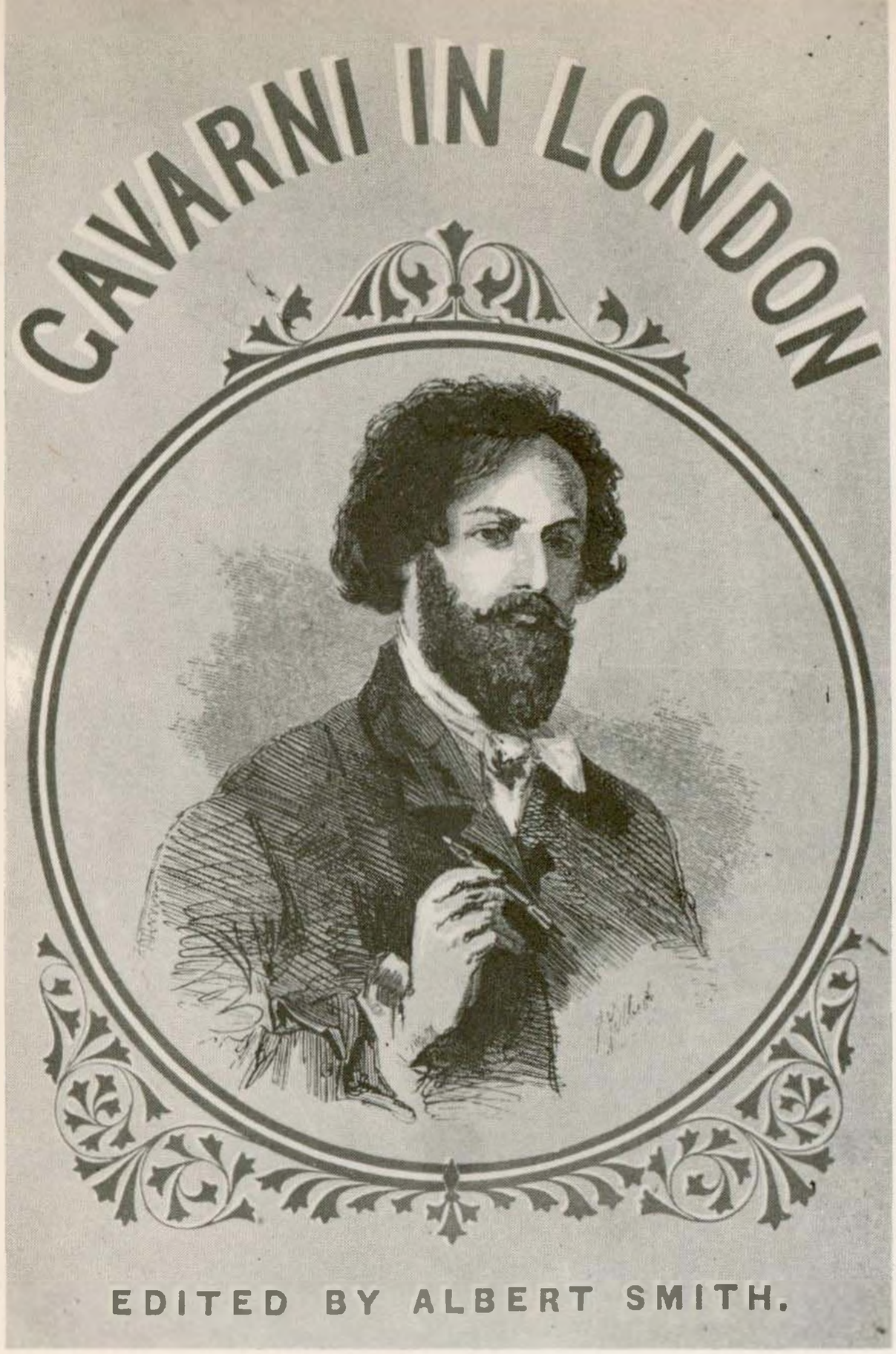
Koliko bi, na primer, bilo zabavno i poučno da se vidi vešto naslikan vertikalni presek jedne razmažene žene koja je uvređena nekom lakomislenom reči!

POL GAVARNI LUJU LEROA

London, 1848.

Šta radim u Londonu? Sanjam, radim i sanjam. Svakog jutra se bacam na ponovno uobličavanje kosmosa (više se ne bavim politikom — s tim sam već odavno završio). Pitam se, na primer, da li zaista vredi da stanovnici naše planete posete Mesec, da li taj put vredi onog truda oko pronalaženja kako da se do njega dospe. Uh! To je sitnica — a ja imam tako malo slobodnog vremena . . .

Ti hoćeš malo »utisaka s puta«. Noćas, na balu u Druri Lejnu, desilo mi se nešto sasvim fantastično. — Prvo i prvo, zamisli jedan od onih finih balova kakve mi imamo u Operi, bez gužve — jedan bal s maskama, raskošan kao, na primer, obični balovi pre ili odmah posle 1830. — Svetlost, saten, dijamanti, strašna gužva (ovo nije bio



Portret Pola Gavarnija s naslovne strane »Gavarni u Londonu: Skice života i karaktera«, zbirke eseja raznih autora o raznovrsnim aspektima londonskog života koju je umetnik ilustrovao. Gavarni je otišao u London 1847, a knjiga je objavljena dve godine kasnije.

javni bal). Zadnji deo pozornice je zauzimao orkestar, a iza orkestra je bio niz otvorenih soba — sobe sa zlatom oivičenim muslinskim zavesama, ogromnim ogledalima i mekim divanima na kojima su ovde i onde sedele žene. — Prošetao sam se i sve razgledao. — Došavši u jednu od poslednjih soba, prišao sam jednim velikim, zavesom pokrivenim vratima koja su vodila u drugi jedan apartman pun sofa i ljudi. Bio sam užasno umoran, čak se osećao bolesnim, i dovukao sam se do tog poslednjeg ugla samo zato da bih video sve pre nego što odem kući na spavanje. — Srećom, vrata su bila slobodna, otvoren prostor između dve gomile sveta. — I ja sam prilazio piljeći kroz lornjet, i kad sam prešao prag, našao sam se lice u lice, nosem u nos, s jednom osobom koja je takođe piljila kroz lornjet — i prvo nisam mogao da shvatim zašto taj nepoznati čovek (u prepodnevnom odelu), i pored toga što su vrata dovoljno široka, ide pravo na mene. — Pogledali smo se — on je imao neljubazan izraz, lice mu je bilo bledo i znojavo, njegova brada mi se

»Noćas, na balu u Druri Lejnu, desilo mi se nešto sasvim fantastično.« *»Kostimirani bal« — jedna od umetnikovih ilustracija za knjigu »Gavarni u Londonu«.*

učinila suviše dugom, raščupanom, a u celom sklopu tog lica je bilo nečeg užasnog, pa ipak tužnog. — Setio sam se! To je bilo ono strašno lice što je prošlog januara izašlo u jednom broju *Londonskih novosti.* — I najzad, potpuno se probudivši, shvatio sam da sam to bio ja. — Sanjivost me je dovela do ogledala, leđima sam bio okrenut grupi žena koje sam hteo da vidim. Te lepe dame mora da su pomislile: »Kakav uobraženi Francuz!«

Eto, dragi Luju, vidiš li na šta je rad, neprestano treperenje misli, ta magijska vrpca u čoveku koja se kreće preko dva kotura, glave i srca, i iscrpljuje ih — vidiš li na šta su *džin, pivo* i uznemirenost neženje sveli tvog prijatelja. — Hiljadu srdačnih pozdrava tvojoj ljupkoj *dragani.*

Portret sličan ovome koji pominje umetnik, s dugom bradom i prilično tužnim izrazom lica, pojavio se na naslovnoj strani sveske »Gavarni u Londonu: Skice života i karaktera«. Gavarni je umro 1866. godine.

TEODOR ŽERIKO O RIMSKOJ NAGRADI

Rim, 23. novembra 1816.

Odlična je stvar upoznati Italiju, ali ne treba tamo ostajati onoliko koliko to ljudi misle. Meni se čini da je jedna dobro provedena godina dovoljna; a pet godina koje se daju dobitnicima Rimske nagrade čini im više štete nego koristi. Oni se tako naviknu da žive o državnom trošku, i najbolje godine života provedu u neradu i bezbednosti. Kad to prođe, oni su već izgubili snagu i postali nesposobni za veće napore. Tako završavaju u osrednjosti život koji je mnogo obećavao.

Ovo je pre sahranjivanje umetnosti, a ne pomoć njenom razvoju, i Rimska škola u svom početnom stadijumu nije mogla da bude ovakva kakva je danas. Zato mnogi tamo odlaze a malo ih se vraća iz nje. Dobar i ispravan način ohrabrivanja tih pametnih mladih ljudi bio bi u tome da za svoju zemlju slikaju slike i freske, ukrašavaju javne zgrade, da im se dodeljuju lovorovi venci i novčane nagrade — a ne da im se da petogodišnja dobra kuhinja koja im ugoji tela i uništi duše.

Ova razmatranja poveravam samo Vama, g ————, uveravajući Vas da su pravedna i moleći Vas da o njima nikome ne govorite.

Teodor Žeriko (1791—1824) rođen je u Ruanu, a studirao je kod Vernea i Gerena. Godine 1816. je otišao u Rim, ali je ostao samo godinu dana. Italijanske metode poučavanja mu nisu odgovarale, pošto je bio protiv detaljnih pripremnih crteža a za neposredno slikanje na platnu.

TEODOR ŽERIKO SVOM PRIJATELJU MISINJIJU

1819.

Primio sam Vaše ljubazno pismo i ništa mi nije ni hitnije ni važnije nego da na njega odmah odgovorim. Slava, za koju vi tvrdite da je zavodljiva a koju i ja takvom ponekad zamišljam, još me nije potpuno progutala, i ja se daleko manje brinem za nju nego za pravog i dobrog prijatelja. Više mi laskaju Vaši redovi i Vaše ljubazno predskazivanje uspeha nego svi oni članci u kojima se uvrede

i pohvale dele s toliko *oštroumlja*. Ovde umetnik spada u isti red s komedijašem i mora da se vežba da pokaže potpunu ravnodušnost prema svemu što dolazi iz novina i od onih koji pišu za njih. Strasni poklonik prave slave mora da je iskreno traži u onome što je lepo i plemenito i da bude gluv za graju koju dižu trgovci iluzijama.

Kritičari su ove godine dostigli vrhunac apsurdnosti. O svakoj slici se sudi prvo i pre svega po *duhu* u kome je komponovana. Tako se čuje kako pisac liberal hvali neko delo zato što ono otkriva pravu patriotsku kičicu, nacionalistički duh. Kad o tom istom delu sudi jedan ultraliberalac, ono postaje prava revolucionarna kompozicija, skroz obojena buntom, gde sva lica nose izraz mržnje prema našoj očinskoj vladi. Neki dronjak od novina, po imenu *Drapeau blanc*, čak me je optužio da sam izrazom jednog od mojih likova

»Skidanje s krsta« — slika rađena po ugledu na Rafaela. Prilikom boravka u Italiji Žeriko je posetio Rim i Firencu i izradio brojne kopije slika italijanskih majstora.

oklevetao ceo admiralitet. Ta bedna stvorenja koja pišu takve budalaštine verovatno nisu nikad doživela dve nedelje posta, jer, da jesu, znala bi da ni poezija ni slikarstvo ne mogu da izraze sav užas položaja u koji su bačeni ti ljudi na splavu.

Eto Vam primera slave koja nas ovde dole treba da ovenča, kao i zločinačkih uzroka zbog kojih možemo da je budemo lišeni. Ali ja ne prezirem onaj njen oblik koji je voleo Paskal a koji i Vi volite.

Sa srdačnim pozdravom,
T. Žeriko

Slika o kojoj je reč je poznati »Meduzin splav«, koji je predstavljao prekretnicu u realističkom slikarstvu i sablaznio mnoge kritičare. Ta slika je imala ogroman uticaj na razvoj romantičarskog pokreta.

»Meduzin splav«, naslikan 1819. u znak sećanja na brodolom fregate »Meduza« koji se desio tri godine pre toga i izazvao politički skandal. Ova ogromna slika, Žerikoovo remek-delo, predstavljala je za mladog Ežena Delakroa otkriće onoga što romantična umetnost treba da bude.

EŽEN DELAKROA Ž.-B. PJEREU

London, 18. juna 1825.

. . . Ti mi ne pišeš i verovatno očekuješ da zbog prijatelja u Londonu zaboravim one u Parizu. Hoćeš da raskinem s tobom i želiš da se sve zaveri da bi me zadržalo u ovom podneblju. Ali ne: i pored tvoje zaboravnosti, ja više volim našu zemlju i, daleko od toga da se veštački prilagođavam engleskim običajima, uživam pokazujući se kao pravi Francuz. Englezi nisu u svojoj zemlji onakvi kakvi su u stranim zemljama, a ljudi su svi slični. Predusretljivi su, više žele da čuju tuđe mišljenje o svojoj zemlji, a ja se za uzvrat pomalo osećam onako kao oni kod nas: vrlo raspoložen da uzdižem Francusku, na njihov račun, što mi kod kuće nikad ne radimo . . .

Kod Vilkija sam video skicu za »Noks puritanac propoveda pred Marijom Stjuard«. Ne mogu da ti kažem koliko je dobra, ali se plašim da će je on pokvariti. To je sudbonosna ludost.

Video sam pozorišni komad o Faustu, to je najđavolskija stvar koja se može zamisliti. Mefistofel je remek-delo karikature i inteligencije. To je Geteov *Faust,* ali adaptiran: sačuvana su glavna lica. Napravili su od njega operu pomešanu s komedijom i sa svim onim što je najmračnije. Scena u crkvi je data uz pevanje sveštenika i zvuke orgulja u daljini. U pozorištu je nemoguće dati nešto jače.

Ežen Delakroa (1798—1863), koji je, izgleda, Taljeranov sin i prvi francuski slikar koji potiče iz viših krugova, bio je vodeći duh romantičarskog pokreta u francuskoj umetnosti. Obožavao je Žerikoa, od koga verovatno potiču mnoge njegove karakteristike (zanimanje za englesku umetnost i slikanje životinja, njegov revolt protiv klasicističkih pravila, upotreba sjajnih boja i slikanje jakih strasti). Ovo pismo, pisano za vreme posete Londonu, daje dobru predstavu o tome kakve teme su mu raspaljivale maštu.

Njega su već 1824. godine ogorčeno napali francuski akademski kritičari zbog slike »Pokolj na Hiosu«, koja predstavlja deklaraciju solidarnosti s Grcima u njihovoj borbi za slobodu. A sledeće pismo, napisano povodom dolaska jedne engleske pozorišne trupe u Pariz, uvodi nas u samo poprište »romantičarske bitke« :

Delakroa

EŽEN DELAKROA VIKTORU IGU

1828.

Dobro! Opšta invazija: Hamlet diže svoju groznu glavu, Otelo priprema nož, to u suštini ubilačko oružje koje ruši sve dobre pozorišne uprave. Šta još, ko zna... Kralj Lir treba pred francuskom publikom da iskopa sebi oči. Za Akademiju bi trebalo da bude pitanje dostojanstva da objavi da je sav uvoz ove vrste nespojiv s javnim moralom. Zbogom, dobri ukusu!

U svakom slučaju, ispod večernjeg odela obucite pancirsku košulju. Čuvajte se klasicističkih noževa, ili, još bolje, hrabro se žrtvujte našeg varvarskog zadovoljstva radi...

E. D.

Detalj Delakroaove slike »Pokolj na Hiosu«, započete 1822. a izložene 1824. u Salonu, gde je bila kritikovana zbog blistave boje i savremene teme.

»Ofelijina smrt« — jedno od mnogobrojnih dela za koja je Delakroa bio inspirisan Šekspirovim dramama. Slika potiče iz 1844.

Viktor Igo je, godinu dana ranije, svojim predgovorom »Kromvelu« postao vođa romantičara, a dve godine kasnije, 1830, burna premijera njegove drame »Ernani« je predstavljala veliku pobedu te škole. Invazija Pariza od strane engleskih glumaca izvođača Šekspira — koga su klasicistički nastrojeni umovi, kao u Volterovo doba, smatrali »varvarskim« — predstavljala je pogodnu mogućnost da se istaknu nove koncepcije i da se zada udarac akademičarima. Šekspir je za Ežena Delakroa bio stalni izvor inspiracije, i on je kasnije izradio seriju litografija iz »Hamleta« (vidi str. 76).

EŽEN DELAKROA SVOM PRIJATELJU
ŠARLU SULJEU

Pariz, 11. marta 1828.

...Još uvek ne radim mnogo. Ova stvar sa Salonom me je izbacila iz koloseka. Još će me uveriti da sam napravio pravi fijasko. Ali još nisam potpuno uveren u to. Neki kažu da slika predstavlja potpun pad; da je »Sardanapalova smrt« smrt romantičara, ukoliko

romantičari postoje; drugi samo kažu da je to *inganno* [prevara], ali da bi oni više voleli da greše na takav način nego da budu u pravu s hiljadama drugih koji su možda u pravu, ali zaslužuju prokletstvo u ime i duše i mašte. Zato ja kažem da su svi oni šašavi, da slika ima i svoje dobre strane i svoje nedostatke i da, iako postoje stvari za koje bih voleo da su bolje, nije mali broj onih zbog kojih sam srećan što sam ih stvorio i koje i njima želim. *Glob*, to jest gospodin Vite, kaže, kad neki nerazborit vojnik puca na svoje prijatelje kao i na neprijatelje, da bi ga trebalo otpustiti iz vojske. On bodri takozvanu mladu školu da se odrekne svakog srodstva sa izdajničkom dominacijom. Tako izgleda da su oni koji me potkradaju i žive na moj račun skloni da me optužuju glasnije od ostalih. Sve je to bedno i ne vredi da se o tome ni trenutka razmišlja, osim ukoliko ne ugrožava nečije čisto materijalne interese, to jest gotov novac.

Znaj da se moja slika »Marino Falijero« nalazi u Britanskom muzeju i da su je engleske novine obilno hvalile . . .

»Glob« je inače bio stegonoša mlađe generacije, te je umetnika napad u »Globu« dvostruko ranio. Romantičarski pokret je bio prilično složen pokret a ne čvrsta falanga kakvim nam se čini kad ga gledamo unazad. »Sardanapalova smrt« i »Marino Falijero« su teme uzete iz Bajronovih drama, a on je, s Danteom, Geteom i Šekspirom, bio umetnikov omiljeni pisac. Delakroa je voleo i muziku (»Boje su muzika oka«, pisao je u svom »Dnevniku«).

Godine 1831. je urednik časopisa »L'Artiste« tražio od Ežena Delakroa njegovo mišljenje o pitanju umetničkih konkursa — kako otkriti novi talenat, kako pronaći najbolje i najnepristrasnije sudije. »L'Artiste« je bio novoosnovani »službeni list« romantičarske škole.

EŽEN DELAKROA UREDNIKU ČASOPISA
»L'ARTISTE«

Aprila 1831.

Otkrilo se da se posle teškoća oko ubeđivanja tolikih ljudi, za koje je ovaj metod nov, da treba da učestvuju u konkursu, nailazi još nešto teže — pronalaženje sudija, sudija bez strasti i bez predrasuda, od onih koji svoje prijatelje neće pretpostavljati svima

»Neki kažu... da je »Sardanapalova smrt« smrt romantičara«, *pisao je Delakroa 1828.*

ostalima, već će hteti samo da prosuđuju i da rade za dobrobit umetnosti. Dobrobit umetnosti je, gospodine, kao dobrobit zemlje. Svako je vidi u onom pravcu u kome su upravljene njegove sklonosti i nadanja. Pravda je za svakog; stranka laska ukusu pojedinca i obećava mu da će njegovo mišljenje pobediti. Izgleda da su, naročito od velikog otkrića klasicizma i romantizma, elementi neslaganja sve nepomirljiviji. Ovo pitanje, koje je razdvojilo prijatelje i podelilo porodice, umnogome komplikuje pitanje konkursa.

Javlja se prilična zabuna i oko toga da li je prvi cilj ove metode da zaposli talente ili samo da izazove dela s dovoljnim brojem podnošljivih kvaliteta, da zbog položaja koji će zauzeti ne bi došlo do skandala. Velika je to nezgoda za sudije koje su već nađene, i smatram da su onoliko nepristrasne koliko bi to trebalo da budu. Vi sigurno želite da ovu drugu teškoću definišem jasnije. Mislite da izabrati talenat znači dati preimućstvo i onom što je najbolje i što je najpogodnije; da talenat trijumfuje nad teškoćama i da im se bez muke podvrgava. Avaj, ne, gospodine, ne podvrgava se. On voli teškoće, ali samo one koje sam izabere. To je kao s čistokrvnim trkaćim konjem koji ne da svakom da ga jaše i odbija da

»... moja slika »Marino Falijero« nalazi se u Britanskom muzeju, i engleske novine su je obilno hvalile«. *Tema Delakroaove slike »Pogubljenje dužda Marina Falijera« uzeta je iz Bajronove tragedije.*

trči ako ga ne jaše gospodar koga voli. To ne znači da talenat dopušta da ga ponese trenutni hir, bez izbora i bez mere; ne znači da odbacuje jaram razuma. Jednom reči, prikladnost i razum su suština svega što on stvara u pravoj inspiraciji. Ali ta inspiracija mu je potrebna, i kad nje nema, on ne prima odgovornost za ono što delu nedostaje...

Baš mi je pala na um jedna apsurdna misao. Zamišljam velikog Rubensa razapetog na gvozdenoj postelji takvog konkursa. Zamišljam ga kako se skuplja u okvir programa koji ga guši i skraćuje

njegove gigantske forme, njegove lepe preteranosti, ceo njegov raskošni manir . . .

Kad je Lav X hteo da svoju palatu ukrasi slikama, nije otišao da traži od svog ministra unutrašnjih poslova da mu nađe najboljeg slikara. Jednostavno je izabrao Rafaela zato što je voleo njegov talenat, ili možda samo zato što je njega lično voleo. Možete biti sigurni da nije preduzeo melanholičan zadatak da sam utvrdi, kroz napore tridesetak ili četrdesetak izmučenih takmičara, koliko nastranosti i apsurdnosti može da proizađe iz jedne jadne ideje kad je pomahnitala mašta skoli sa svih strana. On je, bez sumnje, imao to preimućstvo što prema predmetu svog maštanja nije stekao odvratnost još pre nego što se delo i rodilo, niti je unapred ubio zadovoljstvo koje je od dela trebalo da ima time što bi mu tim čudnim konkursom oduzeo svežinu i novinu, kao što se dešava s našim konkursima. Jer, kad sudbina ili kapric odluče koji će umetnik biti najbolji, čovek padne u iskušenje da ga odvoji od onoga što bi još mogao da kaže o jednoj istrošenoj temi koja je izgubila svoju privlačnost.

»Dante i Vergilije prelaze Stiks« — prva slika koju je Delakroa izložio u Salonu. Dante mu je bio omiljeni pisac.

Ovo pismo je za Ežena Delakroa ispovest: on je verovao da umetnik treba da bude slobodan da bi išao za svojom inspiracijom a ne da bude okovan akademskim pravilima ili teorijama bilo kakve škole ili pokreta. Ali, ako je odbacivao akademije, nikako nije odbacivao velike majstore iz prošlosti — mnogo se divio Rubensu, na primer — i ovaj njegov stav se odražava u pismu napisanom nekoliko godina kasnije:

EŽEN DELAKROA LEONU PESU

15. jula 1849.

Možda ne bi trebalo da kažem koliko je dobro sve što pišete jer sam ja taj koji ubira korist od toga. Ono što Vi kažete o boji i o koloristima ne čuje se često. Kritika, kao i mnoge druge stvari, drži se onog što je već rečeno i ne skreće s utabanog puta. Ono »lepo« neki vide u krivim linijama, neki u pravim linijama, ali svi uporno tvrde da je to stvar linija. Ja sad gledam kroz prozor i vidim divan predeo. Linije mi uopšte ne padaju na um: ševa peva, reka svetluca hiljadama dijamanata, lišće šapuće. Voleo bih da znam gde su te linije koje daju ovako divne utiske?

Oni neće da vide srazmeru i sklad nigde osim između dve linije: sve ostalo smatraju za haos, a šestar im je jedini sudija.

Molim Vas da mi oprostite za žar mog kritikovanja naših kritičara. Morate da razumete da ja sebe ponizno stavljam u senku velikih imena koja navodite i da ih cenim čak mnogo više nego što se to obično čini. Da, Rubens je umeo da crta; jeste, Koređo je umeo da crta. Niko od njih nije odstupio od Ideala. Bez Ideala nema slikarstva, nema crteža, nema boje. A ono što je još gore od nemanja Ideala, jeste lažni ideal o kome se uči u školama, što je dovoljno da ugrozi i velike uzore.

Pošto bih o ovome mogao da napišem nekoliko svezaka, zaustaviću se da bih ponovio koliko ste mi zadovoljstvo učinili...

E. Delakroa

Delakroa je, kao i Rubens, napisao mnogo pisama. Takođe je mnogo i objavljivao — studije o Pusenu i Pridonu, objašnjenja svojih dela, manifeste koje je delio prijateljima. Njegova su pisma rano

sakupljena, a njegov »Dnevnik«, koji je vodio od 1822. do 1824. i od 1847. do 1863, pokazuje veliku skalu njegovih interesovanja. Odmereno izražavajući i pohvalu i pokudu čak i najvećim umetnicima, njegovi spisi su isto toliko živi i puni boja kao i njegove najbolje slike.

EŽEN DELAKROA GOSPOĐI DE FORŽE

Dijep, 13. septembra 1852.

Draga prijateljice,

Moram da ostanem ovde malo duže nego što sam želeo. Zato Vam šaljem nekoliko novosti s mora da bih Vas razonodio. Trebalo je da se vratim ranije, ali je vreme bilo uporno loše, prvih nekoliko dana skoro uzastopce. Isto tako, privlači me obećanje da će sutra, u utorak, biti jedna od najvećih plima ove godine. Nisam se opirao, naročito stoga što sam silom navike neverovatno zavoleo ovaj dokon život, iako sam prvih nekoliko dana skoro hteo da pobegnem zbog dosade! Vi ne volite Dijep, tako da će, bez sumnje, da Vam izgleda da ovu pohvalu podstiče moja potreba za odmorom koja je postala veoma važna. Što se mene tiče, nalazim da je život ovde dovoljno raznolik. Čovek može da bira između društva i usamljenosti, iako se mora priznati da je ovo drugo preimućstvo ređe. Prvog dana kada sam došao osetio sam strašnu dosadu od straha da ne sretnem dosadne ljude; tako sam se dosađivao zbog straha od dosade. U stvari, to mi je dalo malu lekciju, mnogo značajniju nego što izgleda. Otkrio sam da čovek koji želi da od života izvuče svako uživanje, ne sme ni stalno da se zabavlja niti da stalno bude sam. Ta dva stanja moraju da se mešaju i smenjuju, a rezultat je želja za onim stanjem u kome se trenutno ne nalazimo. Čovek uvek treba nešto da želi ili da se nečemu nada. Kad može da se nada onome što želi, uživa najveću sreću za koju je sposoban naš misaoni aparat. Postići ono što čovek želi je prvi korak na stazi koja vodi u brigu i u nemir, a odatle u dubine tuge pa čak i bola, odakle se više ne može izaći.

More me još uvek opčinjava. Po tri-četiri sata se zadržavam na molu ili na stenama. Nemoguće mi je da se otrgnem. Kad bih izvesno vreme mogao da vodim ovakav život, baveći se uz to nekim zanimljivim poslom, zdravstveno bih se izvrsno osećao.

Već nekoliko dana doručkujem: manje sam spreman da ospem grdnjom moju epohu i ljudsku rasu. Budim se prilično veseo — odličan znak — i uopšte nisam uplašen još jednim danom koji treba proživeti: u stvari, sasvim sam spreman da budem kao drugi ljudi. Biti kao ostali je prvi uslov za sreću! Morski vazduh i razonoda prave čuda sa mnon.

Ono što je Vama potrebno je baš suprotno. Vi umirete od dosade zbog onoga što većina smrtnika smatra vrhuncem sreće — nemate šta da radite. Vama je potrebno lečenje suprotno mome. Nimalo se ne šalim: čovek mora da bude prisiljen da izvrši neki zadatak, da bude nateran na to. Svako, osim neke pijane životinje, mora da se užasno dosađuje ukoliko ne otkrije tajnu ukusa za razonodu.

Zbogom, draga prijateljice. Ova razmišljanja, koja možda opisuju situaciju koja Vas čeka u Kompijenju, verovatno Vas neće utešiti, ali će Vam nekoliko minuta promeniti misli. Ja ću se u Pariz verovatno vratiti u četvrtak. U međuvremenu, šaljem Vam svoju najdublju odanost.

E. D.

Godine 1857, posle niza godina protivljenja konzervativaca, Delakroa je najzad izabran u Institut, uporište klasicizma. Ali je on ostao veran svojim prvim idejama, te je i dalje bio predmet predrasuda i nepopularnosti.

EŽEN DELAKROA ŠARLU BODLERU

27. juna 1859.

Dragi gospodine,

Kako da Vam dostojno zahvalim za ovaj novi dokaz Vašeg prijateljstva? Pomogli ste mi u trenutku kad me ocenjuje znatan broj ozbiljnih kritičara, ili onih koji sebe smatraju takvim. Ta gospoda žele da imaju samo velika platna, a ja sam jednostavno poslao ono što sam tek dovršio, ne mereći metrom da li je to u granicama dužina propisanih za ostajanje budućim pokolenjima, gde bi, bez sumnje, ta gospoda htela da mi pomognu da prispem. Pošto sam imao tu sreću da Vas zadovoljim, to će me utešiti kad me oni budu grdili. Vi se prema meni ponašate onako kako se ophodi

samo prema *slavnim mrtvacima*. Terate me da crvenim, a istovremeno mi činite veliko zadovoljstvo; takva je naša priroda.

Zbogom, dragi gospodine, i molim Vas, objavljujte češće. Vi stavljate deo sebe u sve što činite, a obožavaoci Vašeg talenta žale se samo na to da se suviše retko pojavljujete.

Toplo Vam stežem ruku,

E. Delakroa

Salon 1859, u kome je Delakroa izlagao skice za freske koje je trebalo da izradi u crkvi Sen-Silpis, bio je najbolniji poraz njegovog večno burnog života. Ovom prilikom su ga napustili i njegovi stari pobornici iz romantičarskog pokreta. U stvari, čak ga ni Bodler nije preterano hvalio, i pesnikova prava ocena slikareve veličine pojavila se tek u njegovom posmrtnom eseju gde ga upoređuje s najvećim umetnicima, rekavši da »Flandrija ima svog Rubensa, Italija Rafaela i Veroneza, a Francuska Le Brena, Davida i Ežena Delakroa«.

Godinu dana pred smrt, 1862, Delakroa se seća onog izvođenja Fausta koje pominje u pismu iz Londona, trideset sedam godina pre toga:

»Jakov se bori s anđelom« — skica za freske u Sen-Silpisu koju je Delakroa izlagao 1859. u Salonu.

EŽEN DELAKROA FILIPU BIRTIJU

1. marta 1862.

... Još dugo posle mojih ilustracija nisam upoznao II deo *Fausta*, pa čak i tada vrlo površno. Učinio mi se kao loše svareno delo, od malog interesa s gledišta književnosti, ali delo koje spada u ona najpogodnija za inspiraciju slikara, zbog mešavine karaktera i stilova. Da je moje delo bilo popularno, možda bih ga nastavio. Pitate šta me je prvo podstaklo da radim litografije o Faustu. Sećam se da sam 1821. video Rečove skice i smatrao ih prilično značajnim. Ali više od svega me je dramska opera o Faustu, koju sam video u Londonu 1825, navela da uradim nešto na tu temu. Glumac — Teri — koga se u engleskom pozorištu još uvek sećaju i koji je čak dolazio i u Pariz, gde je između ostalog igrao i kralja Lira, bio je savršeni Mefistofel. Bio je debeo, ali to uopšte nije umanjivalo njegovu hitrinu i njegov satanski karakter.

Kao što znate, izdavač je bio Mot: on je imao nesrećnu ideju da litografije izda s tekstom, što je smanjilo prodaju nezavisno od neobičnosti samih slika, koje su u nekoliko mahova bile karikirane i sve više me obeležavale kao vođu »škole ružnoće«. Ipak mi je Žerar, iako je pripadao Akademiji, čestitao na nekoliko crteža, naročito na onom u krčmi. Ne sećam se koliko sam na njima zaradio: nešto oko stotinu franaka plus jednu graviru po Lorensu, »Portret Pija VII«. Sve moje špekulacije su bile takve prirode. S »Hamletom« je bilo još gore. Štampao sam ga o svom trošku i sam ga objavio. Cela stvar me je stajala 500 ili 600 franaka, ali nisam povratio ni pola od toga...

»Litografije o Faustu« su serija od osamnaest slika s temama iz I dela Geteovog »Fausta«. Objavljene su u Parizu 1828. s tekstom Alberta Štapfera. Gete je njima bio vrlo zadovoljan. »Francuzi«, rekao je on, »zameraju Eženu Delakroa njegovu neobuzdanost, ali mu je ovde ona dobro poslužila.«

Serija od trinaest litografija o »Hamletu« objavljena je 1843. u vrlo malom tiražu. U to vreme je prodato samo pet primeraka.

ONORE DOMIJE IZ ZATVORA SVOM PRIJATELJU SLIKARU FILIPU-OGISTU ŽANRONU

Zatvor Sv. Pelagije, Pariz
8. oktobra 1832.

Dragi moj Žanrone,

Moram da ti pišem jer ne mogu da dođem kod tebe pošto me mala nelagodnost zadržava u Sv. Pelagiji. Čujem veliku galamu. Prestaću za trenutak da pišem, a ti za to vreme možeš da se prošetaš.

Evo me, vratio sam se, nije bilo ništa, neki karlisti su se potukli, a oni se uvek kasno tuku, i to ne zbog časti već zbog domaćih svađa i zbog novca.

Dakle, evo me u Sv. Pelagiji, prijatnom mestu iako se ne dopada svima. Međutim, meni se sviđa, pa ma to bilo i samo zato da ne budem kao svi ostali. Uveravam te da se prilično dobro snalazim u ovom Žiskeovom pansionu, samo kad se misao o kući, to jest

»Dakle, evo me u Sv. Pelagiji, prijatnom mestu iako se ne dopada svima«. *»Uspomena iz Sv. Pelagije« — rana Domijeova litografija u znak sećanja na šestomesečni boravak u zatvoru za dužnike, u Sv. Pelagiji, gde je bio zatvoren zbog karikature Luja Filipa. Osoba koja sedi čita republikanske novine.*

o mojoj porodici, ne bi stalno vraćala i kvarila zadovoljstvo ove prijatne samoće ! ! ! ! ! ! ! Osim toga, zatvor mi neće ostaviti nikakve neprijatne uspomene. Naprotiv. Da u ovom trenutku imam malo više mastila, jer mi je mastionica skoro prazna — što je vrlo nezgodno i zbog čega moram svakog trenutka da umačem pero, što mi dosađuje — osim toga, kažem, čini mi se da mi ništa ne nedostaje. Sad kad sam ovde, imam četiri puta više posla nego u kući mog oca. Gomila građana me stalno gnjavi i traži da im radim portrete.

Uvređen sam, ožalošćen, ucveljen, čak uznemiren svim tim razlozima koji te sprečavaju da dođeš da vidiš svog prijatelja Skitnicu, zvanog Gargantua. Mora da sam rođen za nadimke, jer, čim sam stigao ovde, gde se ljudi više sećaju moje karikature nego mog imena, pridenuli su mi taj nadimak. Ali ti svakako nećeš verovati da sam ti ovo pismo pisao dvadeset četiri sata, to jest da u ovom trenutku nastavljam pismo koje sam juče ostavio jer sam imao goste, a posle smo Žofroa i ja večerali, i ta večera će biti zabeležena u analima Skitnica. Gospodin Filipon me je pitao da li poznajem nekog pejzažistu patriotu, a ja sam mu govorio o Kabau i Ijeu. Ako se Kaba još nije vratio, molim te odmah mi javi jer on ima nešto što treba brzo da se svrši (mislim na Filipona). Ne zaboravi da mi pošalješ adresu bilo jednog ili drugog, da bi moglo da im se piše.

Čekam još uvek Landona, koji treba da me poseti. Neka se samo naoruža svojom diplomom i svim ostalim dokumentima za identifikaciju pa će bez teškoća ući u Sv. Pelagiju. To bi mi pričinilo najveće zadovoljstvo. Pokušaj da ga nađeš i da ga ubediš da dođe.

Nestrpljivo čekam tvoj odgovor. O Kabau i Ijeu odgovori odmah.
Poštovanje tvojoj porodici.

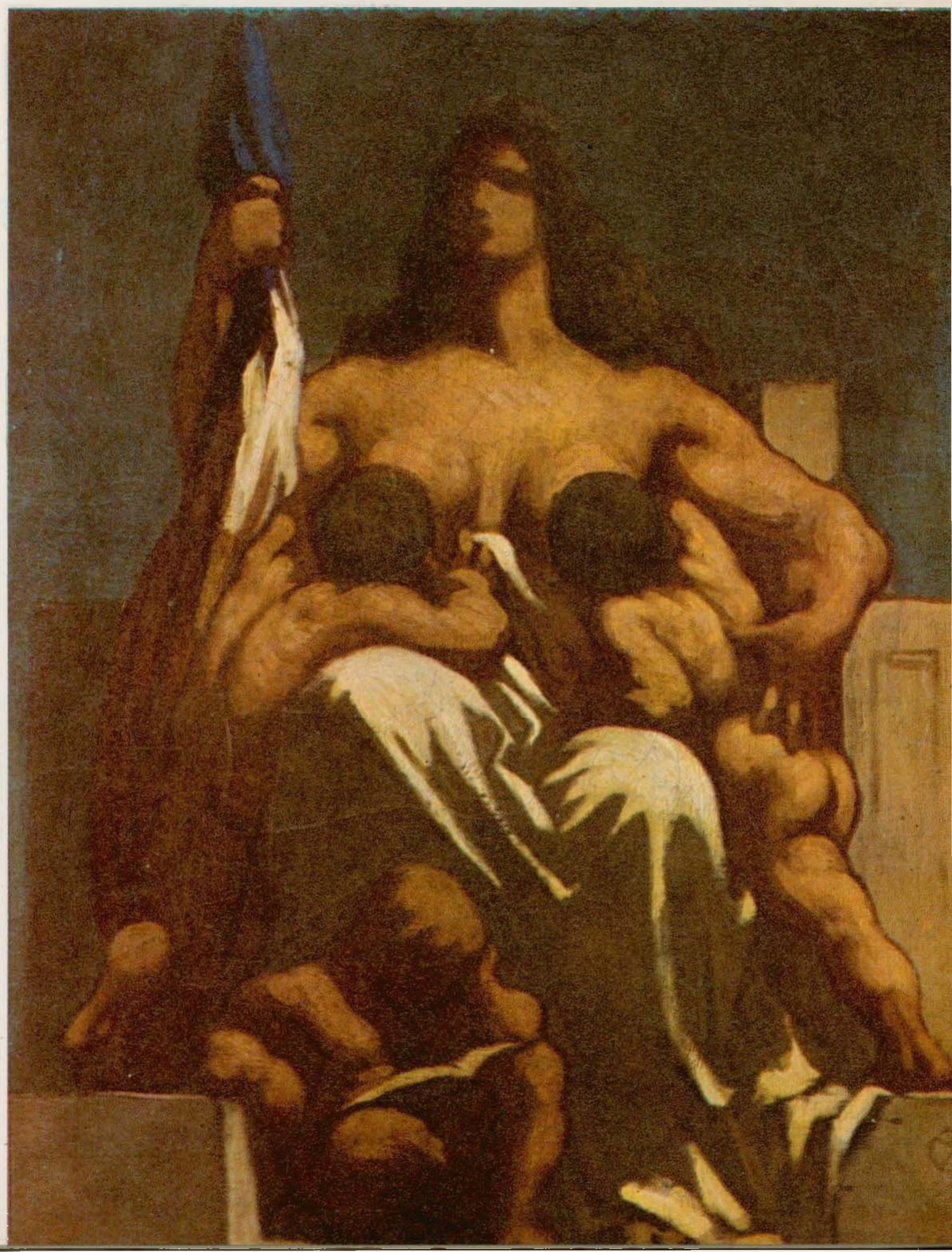
Zbogom, Skitnico. O. D.

On se još uvek nalazi usred ovih lepota. Politiku ne pominji jer se pisma otvaraju.

Onore Domije (1808—1879) bio je osuđen na šest meseci zatvora u Sv. Pelagiji zbog litografije »Gargantua«, na kojoj je kralj Luj-Filip prikazan u liku čuvenog Rableovog junaka koga njegovi

senatori i ministri hrane zlatnicima, a on izbacuje iz sebe naređenja, državne hartije i maršalske palice. Sasvim prirodno, vlasti su smatrale da se preteralo. Žiske je bio prefekt pariske policije. Žanron, kome je pismo upućeno, postao je posle revolucije od 1848. upravnik narodnih muzeja i osnovao je Luksemburški muzej. Filipon je bio urednik lista »La Caricature«, a Kaba i Ije su bili Domijeovi prijatelji i kolege slikari.

Domije je silom prilika morao da zarađuje za život kao novinski ilustrator i karikaturista i dao je nekih 4.000 litografija za »La Caricature«, »Le Charivari« i slične listove. Uvek je žudeo za tim da ozbiljno slika, ali to je mogao tek poslednjih godina života kad su njegovi prijatelji, uključujući i Koroa, uspeli da ubede trgovca umetničkim slikama Diran-Rijela da mu otvori izložbu.



»Republika«. Ova uljana skica je prva značajna ozbiljna Domijeova slika i potiče iz 1848. Rađena je za konkurs za sliku koja predstavlja simbol nove republike i koja je trebalo da zameni zvanični portret Luja Filipa, koga je zbacila revolucija od 1848.

Koro pravi skicu u Vil-d'Avreu, crtež tušem od Onorea Domijea.

KAMIJ KORO OPISUJE POČETAK DANA JEDNOG PEJZAŽISTE

Grijer, 1857.

Znate li, divan je dan pejzažiste. Ustanete rano, u tri sata ujutru, pre sunca. Odete i sednete pod drvo, posmatrate i čekate. U početku se ne vidi ništa naročito. Priroda izgleda kao beličasto slikarsko platno s nekoliko krupnih kontura bledo ocrtanih. Sve je u magli, sve podrhtava na svežem jutarnjem povetarcu. Nebo se osvetljava. Sunce se još nije probilo kroz veo izmaglice koja skriva livadu, dolinicu i brda na horizontu. Noćna isparenja još uvek kao srebrnaste trake puze po smrznutom zelenilu trave. Ah! Prvi zrak sunca! Sitni cvetovi kao da su srećni što se bude. Svaki ima svoju drhtavu kap rose. Lišće drhti od hladnoće na jutarnjem povetarcu. Ispod lišća pevaju nevidljive ptice. Izgleda kao da cveće

izgovara svoje molitve. Mali kupidoni s leptirovim krilima lepršaju po livadi mreškajući visoku travu. Čovek ne vidi ništa. Sve je tu! Ceo predeo leži ispod providnog vela magle koja se diže jer je sunce vuče gore, i podižući se otkriva srebrom posutu reku, polja, drveće, kućice, daljinu. Čovek najzad može da razazna sve što je ranije samo slutio da postoji.

Sunce je granulo! Eno seljaka na kraju polja s kolima koja vuku ujarmljeni volovi. Čuje se zvonce obešeno o vrat ovnu, predvodniku stada. Sve oživljava i blista u punoj svetlosti — svetlosti koja je još meka i zlatna. U daljini se predeo jednostavnih linija i harmoničnih boja kroz plavičastu, maglovitu atmosferu stapa s beskrajnim prostranstvom neba. Cvetovi dižu glave, ptice lete tamo-amo. Seljak na belom konju jaše niz strmu stazu. Male okrugle vrbe na obali potoka izgledaju kao ptice raširenih repova. To je dostojno obožavanja! I čovek slika, slika! . . .

Ovo je zabeleženo u doba kad je Koro živeo u Švajcarskoj, 1857, sa svojim prijateljem Danijelom Bovijem u zamku Grijer. Korou Koro: »Jutro. Igra nimfi«. Čak ni impresionisti nisu mogli da prevaziđu Koroa u slikanju onoga što je u prirodi najtananije — »srebrom posute reke . . . plavičaste, maglovite atmosfere . . . predeo se stapa s beskrajnim prostranstvom neba«.

je bilo šezdeset godina. Započinjući kao tradicionalni klasični slikar, do 1850. godine je izgradio čisto svoj pejzažni stil, poetski ali istovremeno zasnovan na oštrom posmatranju prirode. Po prirodi jednostavan i velikodušan, slikao je iz čistog zadovoljstva. Evo još jedne njegove zabeleške:

BELEŠKE KAMIJA KOROA U JEDNOM ALBUMU

Satlen

Neka te vodi samo osećanje. Ali, pošto smo obični smrtnici, skloni smo da grešimo. Slušaj primedbe, ali poslušaj samo one koje razumeš i koje mora da se stope s tvojim osećanjem. — Čvrstina: pokornost. — Idi za svojim uverenjima. Bolje je biti niko i ništa nego odjek drugih slikara. Kao što kažu mudraci, kad neko nekoga sledi, uvek ide pozadi. Lepota u umetnosti je istina zamočena u utisak koji je na nas ostavila priroda. Zadivljen sam izvesnim mestom. Dok tražim svesnu imitaciju, ni za trenutak me ne napušta osećanje koje me je prvo obuzelo. Stvarnost oblikuje deo umetnosti; osećanje je dovršava. U prirodi traži pre svega oblik, a onda vrednost ili odnos između preliva, boju i stil. I sve to mora da se podredi osećanju koje si imao. Sve što mi osećamo je savršeno stvarno. Neki naročiti prizor ili predmet diraju nas izvesnom elegantnom ljupkošću. Od toga osećanja nikad ne smemo da se rastanemo, a pri traženju istine i tačnosti nikad ne smemo da zaboravimo da im damo ogrtač onoga što je ostavilo utisak na nas. Ma kakav bio prizor ili predmet, moramo se predati prvom utisku. Ako smo zaista bili dirnuti, iskrenost našeg osećanja će se preneti i na druge ljude...

Koro je umro 1875. Zabeleženo je da je nekoliko dana pred smrt jednom prijatelju rekao ovo:

KAMIJ KORO SVOM PRIJATELJU FRANSEU

1875.

Ako je došao moj čas, neću imati na šta da se žalim. Pedeset tri godine sam slikao. Tako sam bio u stanju da se sav predam onome što sam na svetu najviše voleo. Nikad nisam bio siromašan. Imao sam dobre roditelje i odlične prijatelje. Mogu samo Bogu da zahvalim.

ADOLF FON MENCEL SVOM PRIJATELJU
I ZAŠTITNIKU HAJNRIHU ARNOLDU

Berlin, 29. decembra 1836.

Pre svega, najtoplije zahvaljujem na Direrovom »Sv. Hubertu«, poklonu koji mi je pružio izuzetno zadovoljstvo. Sad ostaje da mi u našem dobu postignemo ono što je taj Feniks postigao u svom. Mi to verovatno nećemo postići, i ja verujem da cela sadašnja generacija umetnika (mislim na one koji su sad najveći, na stegonoše, a ne na onu šaroliku gomilu koja juri za zastavom; jer doći će dan kad će njihove slike, pa čak i njihovi grobovi biti zaboravljeni) predstavlja samo prethodnike jednog doba koje će to uspeti da stvori, a mi imamo dosta posla probijajući put kroz staro testo. Na nama je da se penjemo, a naši naslednici će dospeti do vrha. Mnogi ljudi smatraju da »Jan Hus«, »Jeremija« i »Edvardovi sinovi« predstavljaju najviše dostignuće današnje umetnosti, a ja više volim da o njima mislim kao o jednom koraku prema tom dostignuću. Umetnost je od najranijeg doba stvarala i postizala samo ono što se u određeno doba tražilo. Kad je vera bila živi princip ljudskog uma, ona je to bila i u umetnosti (bilo u klasično doba, bilo u srednjem veku). Kad u nekoj zemlji ili narodu neki duhovni pravac dostigne svoj vrhunac, on pada kroz sve moguće lavirinte i ponore, sve dok se u njemu ne prepozna neki novi pravac. Tako je reformacija bila vrhunac vere, a onda je išla tokom koji sam sad opisao, sve dok sad ljudi nisu počeli da

»Zaljubljeni lav« od Rokplana i »Bura« od Gidena — francuski umetnici kojima se Mencel divio.

postaju svesni da je razumevanje princip kome teže. Umetnost je išla ruku pod ruku s intelektualnim razvojem, kroz celo njegovo napredovanje i njegova skretanja, i to će uvek tako biti jer i umetnici, kao i celo čovečanstvo, učestvuju u tom razvoju i u onome što se od njega zahteva. Po mom mišljenju, težnja naše umetnosti da se kreće u tom pravcu nije skretanje, već logičan ishod oživelog duha doba. I mislim da ono što nas još uvek uznemirava i čini nezadovoljnim jeste nedovršenost tog duha; on se još uvek drži bliske prošlosti, iako to mnogi ljudi još ne shvataju.

Ako umetnost, najzad, i napravi onaj odlučujući zaokret u tom pravcu, nema nikakve potrebe da se razvije u aritmetički problem... Uskoro ćemo imati ljude s umovima u kojima će ovo doba dovoljno da sazri da bi stvari krenule dobrim tokom. Stvarno blistav, visoko načelan materijalizam današnjih francuskih umetnika (onih koji predstavljaju tu školu i koji su joj pomogli da se ostvari) — ljudi kao što su Giden, Rokplan, Koanje, donekle Vatle i Le Poatven — izazvaće u tom pogledu revoluciju u kojoj će propasti oni Francuzi koji veruju da je slikanje svetlim bojama divno i da je pričljivost duhovita, što neće biti štetno, jer će oni koji su dovoljno jaki da prežive svakako bolje odgovarati. Francuzi su (uopšte) možda jednostrani u pitanjima estetike, ali takvi smo i mi u izvesnom smislu (samo u drugoj krajnosti), te se ja i mnogi drugi nadamo da će utisak koji primamo iz njihovog dela da nas otrgne od našeg jednostranog stava. Ne treba da se pretvaramo u francuske umetnike i mi to nećemo, ali bi trebalo da s poštovanjem priznamo da u njima ima mnogo čega dobrog i da se iz toga poučimo.

Adolf fon Mencel (1815—1905) bio je vrlo cenjen nemački »istorijski slikar«. Skoro ceo život je proveo u Berlinu, gde se sada nalazi veći deo njegovih dela, velike patriotske kompozicije, značajne po istorijskoj tačnosti i po ljupkosti boje. Ali je takođe izradio nekoliko snažnih studija savremenog života, početka industrijskog perioda (kao što je njegova slika »Valjaonica gvožđa«), i panorama Berlina. Giden, Rokplan, Koanje, Vatle i Le Poatven su bili čuveni umetnici svog doba sa sklonošću za romantične teme, ali njihov ugled nije trajao onoliko koliko je to Mencel predviđao.

ARNOLD BEKLIN PUKOVNIKU
MERIJAN-IZELUNU

Rim, 26. septembra 1865.

Dragi gospodine,

Celog ovog leta sam raznim stvarima bio sprečen da odgovorim na Vaše ljubazno pismo. Da počnem s groznicom koja je trajala nekoliko nedelja i posle koje sam bio slab i obeshrabren za rad — povratio sam se tek kad su počele velike žege. Ovo je sve uticalo i na sliku i, nešto zbog vrućine a nešto zbog sumnji koje su me mučile, prošlo je nekoliko meseci pre nego što sam opet pred sobom mogao da vidim otvoren put. Kao što zna svako ko nije stvoren od kamena, ovakva situacija ne čini čoveka raspoloženim za pisanje, i zato osećam da mogu sa sigurnošću da se oslonim na Vaše razumevanje. Pošto nisam bio zadovoljan delom, odlagao sam i fotografisanje da bih Vam uštedeo obeshrabrujući prizor time što sam čekao da slika još malo napreduje.

Vaša primedba da štafelajsku sliku ne treba obrađivati kao dekoraciju već je shvatiti kao izraz određenog praktičnog raspoloženja, tačno odražava moje shvatanje ove slike. Na nekim slikama može da preovlađuje detalj, na drugima dekorativna strana. U svakom slučaju, to zavisi od vodeće, osnovne ideje koja je uslovljena shvatanjima svakog pojedinog umetnika — bilo bi suviše dugo da se o tome raspravlja ovde. Moje je mišljenje da slika ne treba da zamara onoga ko je gleda — da, dok svaka posebna odlika treba da je u skladu s celinom, a ponekad i na sasvim podređen način, ona treba da je lepa sama po sebi. Lepe umetnosti nisu predviđene za to da čoveka muče, već da on u njima uživa. Da bih postigao ovu praktičnu veštinu, vršio sam poslednjih godina sve vrste tehničkih eksperimenata, ali se nisam usudio da ih primenim na Vašoj slici jer imam pouzdane dokaze o trajnim kvalitetima uljane slike koja, kad se s njom na odgovarajući način postupa, dobija savršenstvo i lepotu boje koja se tom sredstvu retko pripisuje. Mislim da sliku završim u decembru ili u januaru, ali bih voleo da sačekam još nekoliko nedelja da bih čuo šta se o njoj misli i da bih onda mogao da izvršim nužne popravke. Dosad sam delo pažljivo sakrivao da ne bih zbog prerano prihvaćenih primedbi skrenuo sa svog puta. Međutim, u kasnijem stadijumu mišljenje stručnjaka postaje neophodno, jer

oko može da se navikne čak i na pogreške, i ja ću se usuditi da i Vas upitam za mišljenje. Nije mi teško da uložim još malo truda ako mi to daje mogućnosti da sliku dovršim i na Vaše i na svoje zadovoljstvo.

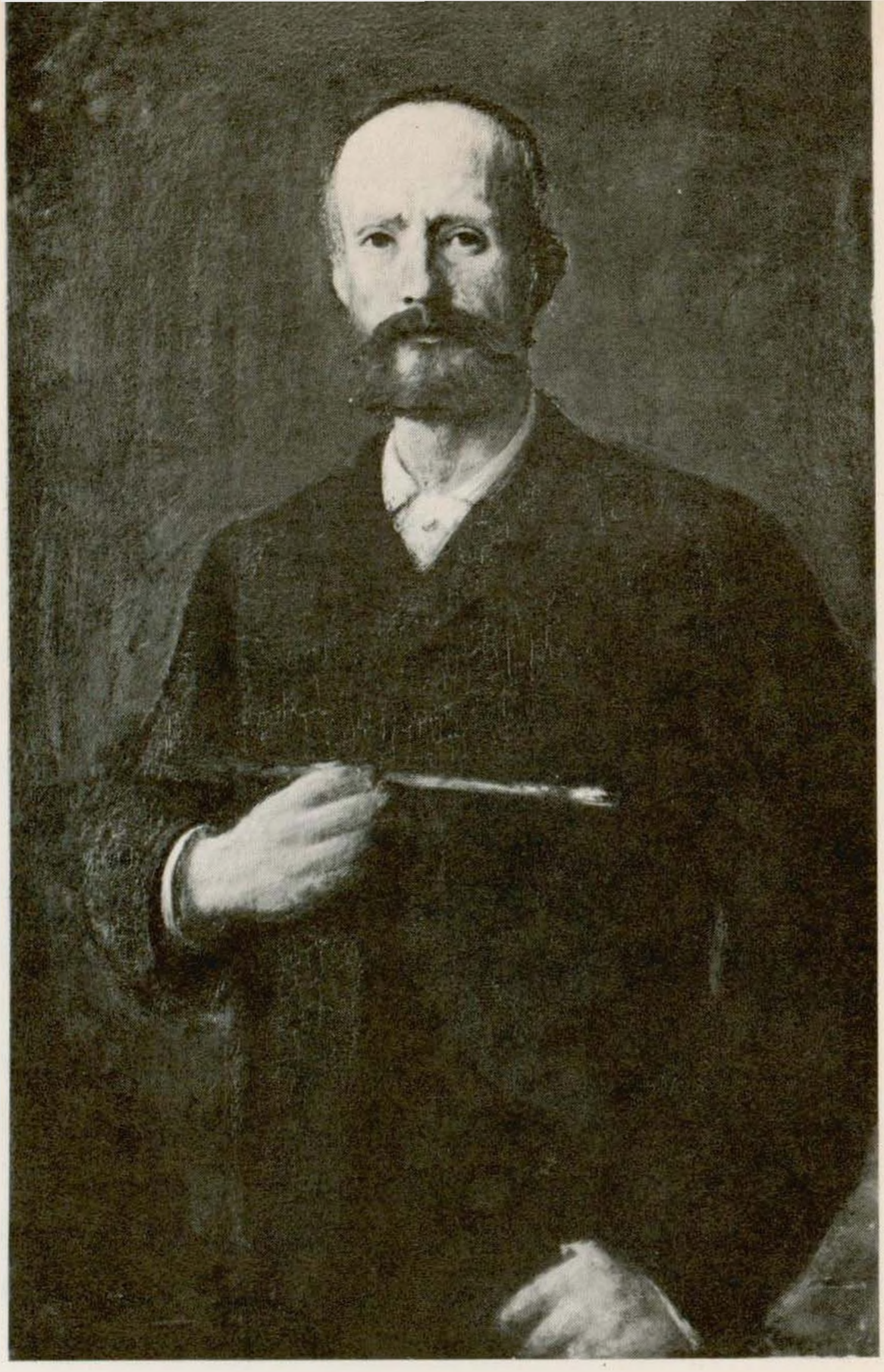
U međuvremenu ću se koristiti Vašom vrlo ljubaznom ponudom da mi pošaljete još jednu svotu novca, i mnogo ćete me zadužiti ako to učinite još u toku ovog meseca.

S velikim poštovanjem,

Vaš odani
A. Beklin

Arnold Beklin (1827—1901) bio je švajcarski slikar koji je veći deo života proveo u Italiji i umro u Fijezoli. U početku je slikao nežne, ljupke pejzaže, koje je ponekad nastanjivao legendarnim bićima u klasičnom stilu, dajući im poetsku atmosferu ili pretvarajući ih u mitološke scene. Dugo je vodio tešku borbu, ali su njegove čudne, imaginativne slike služile kao podsticaj savremenim pesnicima i piscima, i on je pri kraju života hvaljen kao veliki umetnik uglavnom zahvaljujući njima. Posle njegove smrti su kritičari i slikari obnovili svoje napade, ali je on našao svoju nišu u istoriji umetnosti devetnaestog veka.

»Lepe umetnosti... postoje zato da čovek u njima uživa.« *»Pastir sa sviralom« — tipično Beklinovo delo.*



»Ne mogu da sakrijem od tebe da sam često pogođen najdubljom tugom.« *Autoportret Hansa fon Marea.*

HANS FON MARE K. FIDLERU (?)

Rim, 1867.

Odavno ti nisam pisao. Ali, ma koliko moje srce želelo da ti se otvori, bio sam celo vreme u tako melanholičnom raspoloženju i celo moje biće je bilo toliko razdirano sumnjama da sam želeo da ti uštedim taj melanholični prizor bića prepunog razdiranja. Lutao sam kao Ahasver, bez mira i odmora — ako ne u telesnom, ono u duhovnom smislu. Rekao sam sebi hiljadu puta: »Budi čovek, počni da radiš i usredsredi se na posao.« Ali to je lakše reći nego učiniti. »Ako napregnete volju,« kažu mi ljudi, »pokrenućete planine.« Ko ne bi hteo to da učini? Onaj ko zna šta hoće, već je na pola puta do cilja. Ali hteti a ne znati šta: eto mog priznanja, najzad istisnutog iz moje pometene duše. U pravu si da me koriš zbog mog nedostatka poverenja na koje ti potpuno po-

lažeš pravo. Ne mogu da sakrijem od tebe da sam često pogođen najdubljom tugom kad se osvrnem i pomislim kako sam nekad bio živ, smeo i iskren. Mislio sam da mi je priroda namenila da budem brvno za razbijanje zida i da će me poštenje i zdrav razum voditi istini. Vreme leti kao i uvek. Ali ljudi danas pokušavaju da preteknu vreme. Oni jure napred, od danas do sutra, na način koji svet još nije video. A ja, siromah ćopavac, ne mogu da držim korak s njima. Već dugo ne idem unapred, a ako se uopšte krećem, idem unazad.

Ali čemu ta užasna žurba, gde to, đavola, idu? Ne znam. Izgleda mi da će ljudi na kraju shvatiti da im je sva ta njihova užurbanost desetostruko skratila ljudski vek. Aha — sad počinjem da shvatam šta hoću. Hoću da živim, hoću da gledam život kao dar božji (što i jeste), hoću da ga cenim i da ga štedim, da ga koristim kao neiscrpan izvor aktivnosti, tako da svaki minut koji prolazi može da otkrije neki nepoznati vid ovog dragocenog dara. Jedino pitanje je kako početi. Ja nisam prorok, ne mogu da predvidim šta će se dogoditi niti mogu da kažem kako će ono nepoznato da utiče na moje ponašanje. Ali mogu da znam šta ne nameravam da radim, tu će mi pomoći prošlost sa svojim iskustvom. Dopustite mi to, gospodo, da bih očišćen i oslobođen mogao da Vam se potpuno stavim na raspolaganje.

Prošao je još jedan dan, istina, ne u dokolici, pa ipak je još jednom pokazao taštinu ljudskih ciljeva. Isto kao što se naša Zemlja svakodnevno okreće prema svetlosti, pa onda odvraća od nje, tako se i čovek kreće u stalnoj orbiti od dobra ka zlu. Zar nikad neće uspeti da stalno gleda zračenje svetlosti? Zar dan postoji samo zato da bi ustupio mesto noći?

Hans fon Mare (1837—1887) studirao je u Berlinu i radio osam godina u Minhenu, ali je kasnije veći deo života proveo u Italiji. Nije sasvim sigurno kome je upućeno ovo pismo, koje postoji samo u konceptu, ali ono pokazuje Marea u obeshrabrenom i utučenom raspoloženju, i, zaista, na kraju života je potpuno prestao da izlaže svoja dela. Njegove freske za Napuljski zoološki muzej spadaju u najsnažnija dela nemačkog slikarstva devetnaestog veka.

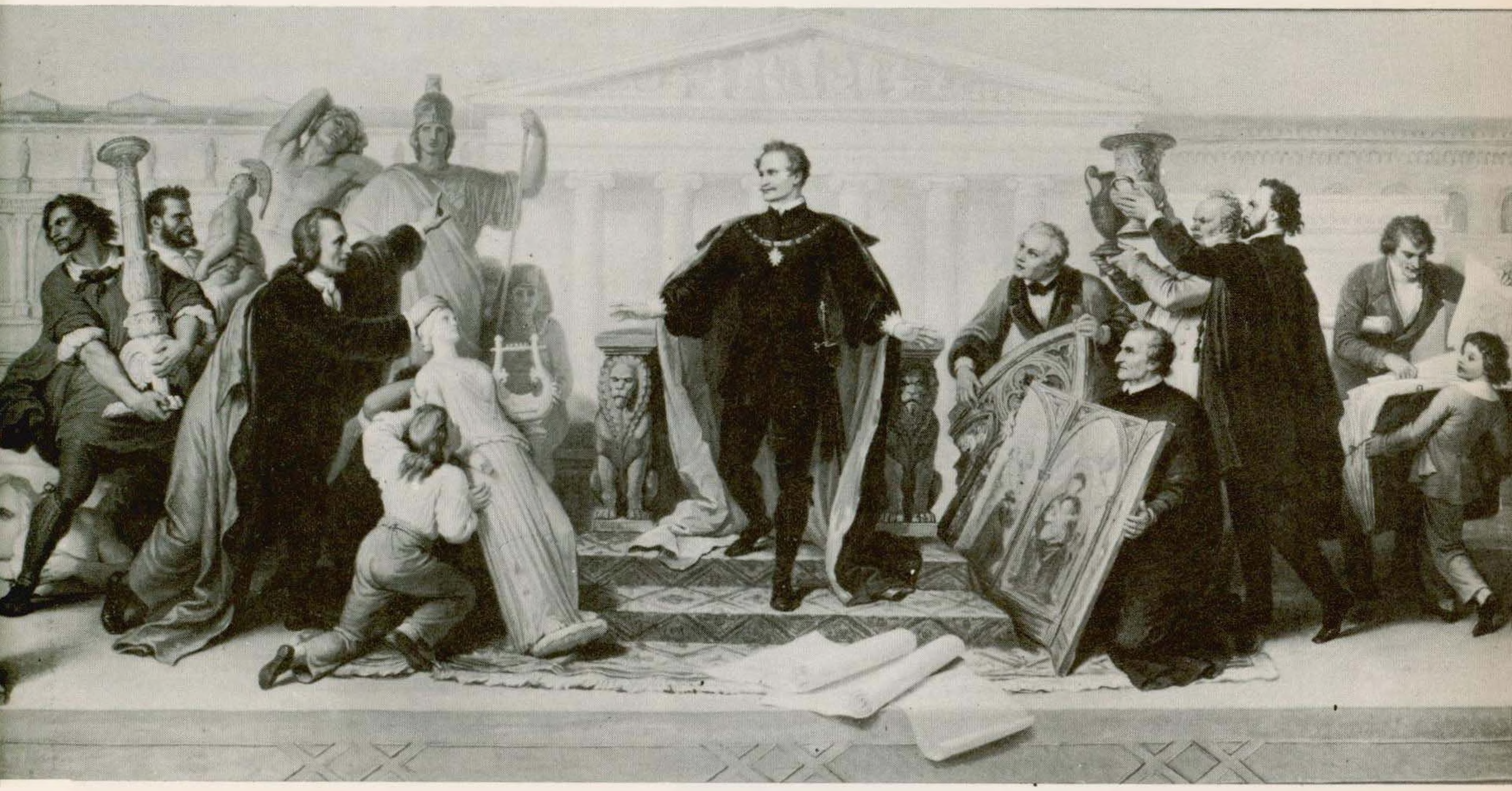
VILHELM LAJBL SVOJOJ MAJCI

Berbling, 18. marta 1879.

Ovde na selu, među ljudima koji žive u prirodi, čovek može prirodno i da slika. Boravak u Minhenu mi je poslužio kao potvrda mog uverenja da je slikarstvo u tom gradu jednostavno navika koja se obavlja s oštroumnim osvrtom na ono što je praktično ali bez ikakvog originalnog osećanja ili nezavisnog pogleda na stvari. Bilo da se to zove istorijskim slikarstvom, žanr-slikarstvom ili pejzažom, to nije umetnost. To je prosto površno kopiranje stvari, poznato do tačke zasićenosti.

Vilhelm Lajbl (1844—1900) studirao je u Minhenu, i njegovi rani radovi su slikani slobodnim stilom širokih poteza, koji je izazvao oduševljenje u Parizu, gde je Lajbl otišao na godinu dana i pao pod uticaj Kurbea. Kasnije je promenio stil i usvojio manir pe-

Ludvig I, koga je na ovoj slici Vilhelm fon Kaulbah prikazao okruženog umetnicima i naučnicima, učinio je Minhen početkom tog veka jednim od umetničkih centara Evrope. Lajbl 1879. nije mislio tako.



dantnog realizma. Slika na kojoj je radio u doba pisanja ovog pisma bila je »Tri seljanke u seoskoj crkvi«, koja se sad nalazi u hamburškoj Kunsthalle. Trebalo mu je skoro četiri godine da je naslika. Misli se da od srednjeg veka naovamo ni jedan slikar nije toliko vremena i truda posvetio jednoj jedinoj slici. U sledećim pismima se govori o tome kako je slika napredovala tokom godina:

VILHELM LAJBL SVOJOJ MAJCI

Berbling, 20. maja 1879.

Zaista je potrebna velika izdržljivost da se pod ovim okolnostima dovrši jedna tako teška, detaljna slika. Najčešće sam bukvalno rizikovao svoj život da bih radio na njoj. Jer dosad je crkva bila hladna kao grob, tako da se čoveku prsti potpuno ukoče. A ponekad je tako mračno da tek s najvećim teškoćama vidim deo na kome radim. Ne treba ni da kažem da delo kao što je ovo može potpuno da poremeti čak i pomisao da treba da se dovrši određenog datuma. Zato moraš početi da se navikavaš da moje delo nećeš naći na minhenskoj izložbi. Ali nemoj da se brineš. Čak ako slika i ne bude izložena, ona će imati svog dejstva. Nedavno je nekoliko seljaka došlo da je vidi i oni su pred njom nagonski sklopili ruke. Jedan je rekao: »Ovo je majstorsko delo.« Uvek sam više polagao na mišljenje prostog seljaka nego na mišljenje takozvanih slikara, te uzimam primedbu ovog seljaka kao dobar znak.

Novembra 1879.

Grešiš što misliš da je slika sad skoro gotova. Samo kad bi mogla da je vidiš, odmah i zauvek bi prestala da zamišljaš da takva jedna stvar može da bude naslikana u vremenu za koje ti pretpostavljaš da može. Kad god pokušam da radim brzo, to uvek skupo plaćam jer me prizor žurno naslikanih delova toliko muči da ne mogu da ih ostavim, već moram da ih potpuno uklonim i počnem sve iz početka.

26. juna 1880.

Još uvek radim u znoju lica svoga, svakog dana napredujem po jedan pedalj. To je, zaista, dovoljno da čovek poludi i zahteva gvozdeno strpljenje.

15. novembar 1880.

Ne mogu da se požalim na zdravlje, naprotiv, osećam se odlično, iako još uvek svakog dana radim u crkvi. Ali sam sa slikom bio vrlo loše sreće. Na primer, nisam mogao da dovršim ruke na poslednjem liku, jer dok sam radio na njima, model je dobio čir — i zapaljenje oka, tako da nisam mogao da dovršim ni glavu. Moje strpljenje doživljava bolno iskušenje.

Lajbl je najzad dovršio sliku u leto 1881. godine.

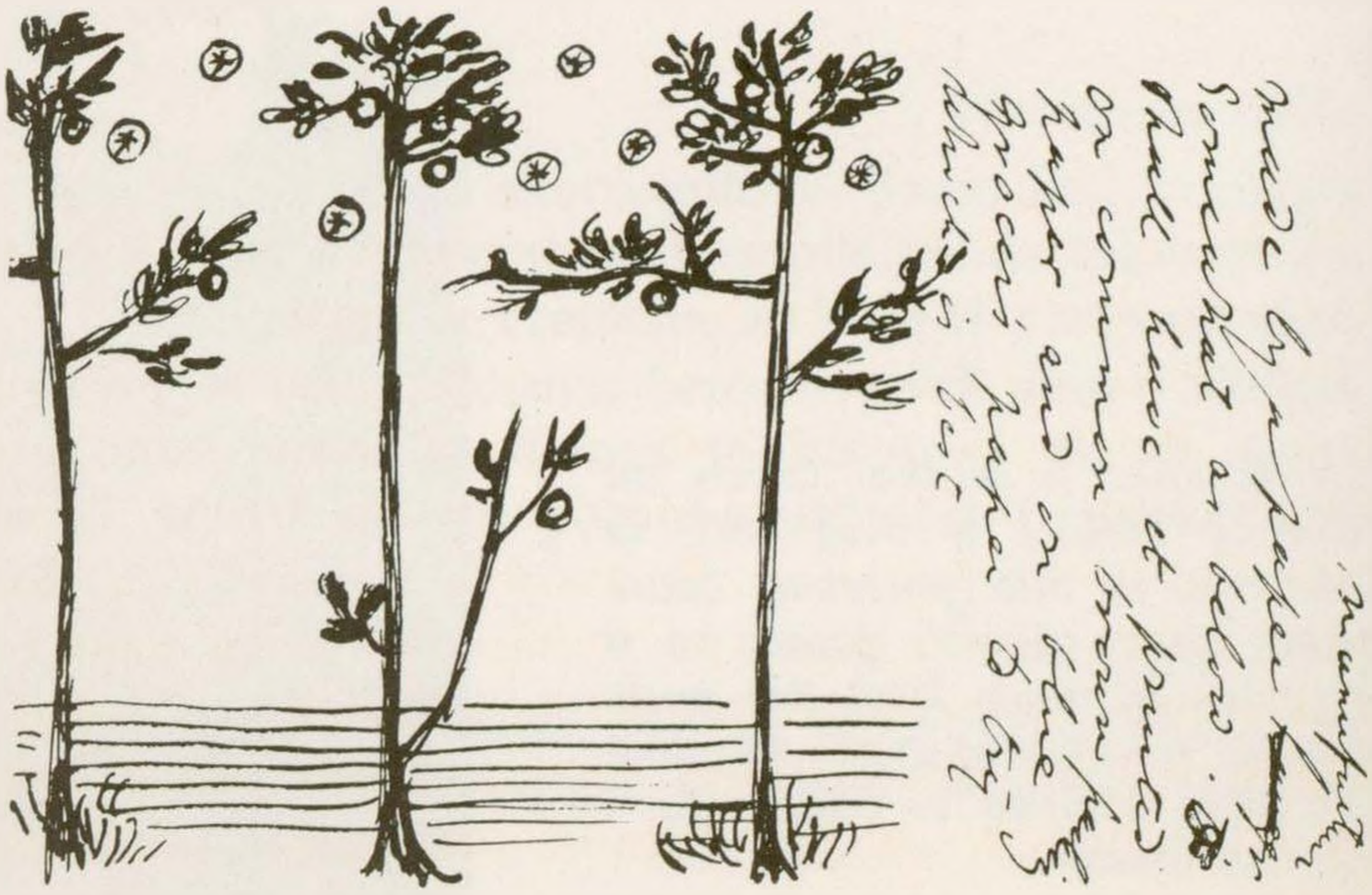
»Tri seljanke u seoskoj crkvi« od Vilhelma Lajbla. O ovoj slici, za koju mu je bilo potrebno četiri godine da je dovrši, govori se u njegovim pismima. Veći deo posla obavljen je u samoj crkvi, »hladnoj kao grob, tako da se čoveku prsti potpuno ukoče«.

DANTE GABRIJEL ROSETI VILJEMU ELINGEMU

London, januara 1861.

Sad nam je stan vrlo veseo. Naš salon je divan, uveravam te, i kad prvi put budemo putovali, stavićemo nove tapete s mojim dezenom za koje imam mogućnosti da mi ih napravi jedan fabrikant hartije, nešto kao ovo dole. Tražiću da se štampaju i na običnoj mrkoj hartiji za pakovanje i na plavoj piljarskoj hartiji, da vidim šta je bolje.

Drveće će biti u visini cele sobe, tako da efekat bude lakši i mirniji nego na skici, gde vrhovi izgledaju suviše veliki. Naravno, biće potpuno konvencionalno: peteljke i voće venecijansko crveno, lišće crno — ali će voće imati po jednu žutu liniju koja će da ukazuje na oblik i da ga odvaja od peteljke. Linije zemlje biće crne, a zvezde žute s belim krugom okolo. Crveno i crno će biti istog osnovnog tona kao i mrka ili plava boja zemlje, tako da će efekat celine biti prilično mračan ali, verujem, i bogat. Kad budemo postavili tapete, obojićemo vrata i oplatu bojom zelenom kao venjak. Ušli smo u ovu sobu tako na brzinu da nismo imali vremena da učinimo ma šta oko tapeta koje je gazda tek postavio. Voleo bih da vidiš kako stan lepo izgleda i koliko lepih stvari imamo u njemu.



»Drveće će biti u visini cele sobe« — *u Rosetijevom pismu od januara 1861. nalazi se ova skica za tapete koje je hteo da načini za svoj salon.*

»Beata Beatriks«. Roseti je portretisao svoju ženu Elizabetu Sidal kao Danteovu Beatriču u raju. Ovaj crtež je studija za sliku koja se sad nalazi u Nacionalnoj galeriji u Londonu.

Međutim, imaš da vidiš još jedno pravo čudo stoleća — to jest Topsijevu kuću, koja prevazilazi sve opise.

Osnivamo udruženje (ali ovo je još tajna) za proizvodnju nameštaja i dekoracije svih vrsta, a za prodaju ćemo otvoriti jednu pravu radnju! U pitanju su Medoks Braun, Džonz, Topsi, Veb (arhitekta Topsijeve kuće), P. P. Maršal, Fokner i ja. Svako od nas sad o svom trošku pravi po jednu ili dve (a neki i više) stvari za skladište. Ne nameravamo da se takmičimo s ———— ijevim skupim kršom, niti sličnim, već da damo zaista dobar ukus po ceni što je moguće bližoj običnom nameštaju. Očekujemo da ćemo

Rosetijev autoportret kad mu je bilo dvadeset sedam godina, pet godina pre ženidbe.

otpočeti maja ili juna, ali u početku se nećemo upuštati u ulaganje novca u zgradu.

Ovo pismo je pisano u najsrećnijem periodu Rosetijevog života. Godinu dana ranije se oženio Elizabetom Sidal i sav je bio obuzet uređivanjem kuće kod Dominikanskog mosta. »Udruženje« su predstavljali »Moris, Maršal, Fokner i Komp.« (kasnije samo »Moris i Komp«.), koje je osnovao Viljem Moris (»Topsi«) za izradu dobrog, poštenog (to jest rukom rađenog) nameštaja, tapeta, tapiserija, tepiha, bojenog stakla itd. »Topsijeva kuća« je Crvena kuća u Bekslihitu, koju je 1859. projektovao Filip Veb, a nameštaj ostali članovi udruženja.

Rosetijeva sreća nije dugo trajala. Žena mu je sledeće godine umrla, a on je postao vrlo povučen i počeo da uzima droge. On se, uglavnom, pominje kao jedan od osnivača Prerafaelskog bratstva (1849), koje je odbacivalo postrenesansnu umetnost i pokušalo da se vrati pobožnosti i jednostavnosti slikara firentinskog kvatročenta. Grupa se ubrzo raspala, ali su njeni članovi i dalje vršili određen uticaj. Roseti je produžio da slika i peva pesme s temama uzetim, uglavnom, iz Dantea i iz srednjeg veka. Za srednje viktorijansko doba on je bio »živopisna figura«, boem, u jednom inače dovitljivom i praktičnom krugu ljudi. Umro je 1882. godine.

EDVARD BERN-DŽONZ OPISUJE SVOJ PRVI SUSRET S ROSETIJEM

Nikad nisam ni sanjao da ću se upoznati s Rosetijem, ali sam želeo da ga vidim, i pošto sam čuo da on predaje na Radničkom koledžu u ulici Grejt Ormond, malom univerzitetu koji je osnovao Denison Moris i na kome uveče učeni ljudi predaju nauku ili istoriju, otišao sam jednog dana tamo da utvrdim da li ću moći da ga vidim. Rečeno mi je da je te večeri mesečni sastanak u jednoj od prostorija koledža, i da za skromnu svotu svako može da prisustvuje, čak da dobije i čaj, i da čuje izveštaje raznih profesora o stanju koledža i o tome kako napreduju studenti — i ja sam, naravno, otišao ne poznajući nikoga, seo za sto i dobio debelo parče hleba namazano buterom. Ali tamo je drugarsko ophođenje bilo pravilo, to je bilo jasno, i čovek koji je sedeo preko puta mene odmah mi se obratio predstavljajući se kao Farnival, a ja sam rekao svoje ime i ime mog koledža i zašto sam došao. On se onda preko stola obratio nekom čoveku ljubazna izgleda koga mi je predstavio kao Vernona Lašingtona i kome sam ponovio razlog mog dolaska i molio ga da mi pokaže Rosetija kad bude ušao. Ispostavilo se da nema izgleda da će se on uopšte pojaviti, da je on redovno u koledžu predavao crtanje, ali da nije mnogo voleo izveštaje i govore. Mora da sam se posle ovoga snuždio jer me je Lašington, sa ljubaznošću koju nikad neću zaboraviti, pozvao da kroz nekoliko dana dođem u njegov stan u Lekarskom domu, gde je Roseti obećao da će doći. Tada sam čekao jedan dobar sat, pa i više, slušajući govore o napredovanju koledža, a Moris, koji je bio predsednik, govorio je o Makolijevoj novoj knjizi koja je baš bila izašla, osuđujući napad na Džordža Foksa pravim karlajskim stilom, što je bilo uživanje slušati — a tad mi Lašington šapnu da je Roseti ušao i ugledao sam ga prvi put, njegovo lice je zadovoljilo moje čitavo divljenje prema njemu, i više nisam slušao govore, već sam ga gledao do mile volje, samo se nisam upoznao s njim. Budi uveren da sam o svemu tome nadugačko pisao Morisu u Voltemstou, i zakazane večeri, oko deset časova, otišao sam u Lašingtonov stan, gde je sedela jedna grupa ljudi, a s nekolicinom od njih sam otada prijatelj. Sećam se da je tamo bio Safi i Rosetijev brat Viljem, a najzad je došao i Roseti, i mene su doveli k njemu i ja sam vodio

s njim svoj prvi bojažljiv razgovor. Nekoliko dana pre toga je baš bila objavljena Brauningova knjiga *Ljudi i žene,* i neko ko je s nipodaštavanjem govorio o njoj odmah je bio ućutkan i ostao nem celo veče — pa sam tako video da moj heroj može da bude tiranin i smatrao sam da se to slaže s njim. Drugi jedan neoprezni je izjavio kako se on, tobože, zanima za metafiziku. I s njim se oštro postupilo.

Pre nego što sam te večeri otišao, Roseti me je pozvao da sledećeg dana dođem u njegov atelje. On se nalazio u poslednjoj kući do Dominikanskog mosta, na njegovom severozapadnom uglu, koji je odavno srušen da bi napravio mesta ulici Embankment; i našao sam ga kako slika akvarelom jednog monaha koji preslikava miša iz jednog starog rukopisa. Kasnije je ta slika nazvana »Fra Pače«.

Primio me je vrlo učtivo i mnogo se raspitivao o Morisu, čije je neke pesme već poznavao, i čini mi se da nam je to bila glavna tema razgovora jer je izgledalo da se mnogo zanima za njega. Pokazao mi je mnoge nacrte za slike: bili su razbacani svuda po sobi. U jednom uglu je pod bio prekriven njima, kao i knjigama. Knjige se nisu nalazile na policama, i sećam se da je jednom, mnogo vremena posle toga, rekao da slikaru knjige ne koriste osim da njima pri teškim položajima podupre modele, a tad mogu da budu vrlo korisne. Izgledalo je da ga niko ne poslužuje. Ostao sam dugo i posmatrao ga dok je radio, saznavši tek mnogo kasnije da je on to mrzeo — a kad od stida više nisam mogao da ostanem, otišao sam, pažljivo skrivajući pred njim svoju želju da i ja budem slikar.

Edvard Bern-Džonz (1833—1898) bio je najmlađi član Prerafaelskog bratstva i skoro pola veka je bio najistaknutiji zatočnik ovog reformatorskog pokreta koji je pokušao da unese »novu lepotu« u svaku granu umetnosti, uključujući i nameštaj i dekoraciju.

Njegov prvi susret s Rosetijem dogodio se januara 1856. Bern-Džonzu je tad bilo dvadeset tri godine i studirao je na Oksfordskom univerzitetu za sveštenika, kao i njegov nerazdvojni prijatelj Viljem Moris (ovde »Topsi« za svoje prijatelje). Razočarani univerzitetskim životom, hteli su da ga napuste i da »otpočnu umet-

nički život«. Rosetijeva ilustracija za »Vilenjačko jezero« Viljema Elingema bila je za Bern-Džonza otkrovenje šta crtež treba da bude, i on je došao u London nadajući se da će videti svog idola. Po Rosetijevom savetu je napustio studije i posvetio se umetnosti, s Rosetijem kao učiteljem. Preko njega je ubrzo upoznao ostale članove Prerafaelskog kruga — Holmana Hanta — čija ga je slika »Svetlost sveta« takođe oduševila još u Oksfordu:

EDVARD BERN-DŽONZ SVOM OCU

1856.

Ovo je bio veličanstven dan — veličanstven, dan koga ću se sećati uz one najvažnije u mom životu: dok sam ja slikao, a Topsi crtao u Rosetijevom ateljeu, ušao je najveći živi genije na zemlji, Viljem Holman Hant — čovek tako izvanrednog izgleda, tako blistav, s velikom, oštrom, zlatnom bradom i vernim ljubičastim očima — oh, kakav čovek. A Roseti je seo pored njega i igrao se njegovom zlatnom bradom provlačeći kičicu kroz nju. I celo je veče Roseti tako veličanstveno govorio, kao što ni jedan drugi čovek osim njega ne bi mogao da govori.

Kad je napuštao Oksford, Morisova ambicija je bila da postane arhitekta, i 1859. je otpočeo rad na svom omiljenom planu zidanja kuća prema ličnim zamislima, uz pomoć prijatelja Filipa Veba, u Bekslihitu u Kentu. Kad je sledeće godine kuća bila dovršena, pozvan je Bern-Džonz da učestvuje i pomogne u dekorisanju.

BERN-DŽONZOV OPIS KUĆE VILJEMA MORISA

Kuća je čvrsto sagrađena od crvene cigle i crvenih crepova: trepovi su duboki, a plan kuće predstavlja dve strane četvorougla. U uglu je pokriven bunar. Dok smo se dogovarali kako da je dekorišemo, planovi su se proširili. Za salon smo se odlučili na jednu romansu, našu omiljenu romansu nazvanu Ser Degrevan. Po toj pesmi sam napravio nacrte za sedam slika, od kojih sam tri naslikao

temperom tog leta i jeseni. Za hol smo planirali teme iz Troje, a veliki brod s grčkim herojima za jedan veći prostor u holu, ali je to sve ostalo samo u planu i nacrti nisu napravljeni, osim za brod. U ugao salona je postavljena klupa sa Trga crvenog lava, a nad njom tri obojena kapka; lestvice s ogradom vode do u vrh sobe, a tamo su u zidu mala vrata koja vode u potkrovlje. Tamo će o Božiću minstreli pevati i svirati. Na unutrašnjoj strani jednog kapka počeo sam da slikam nešto iz *Nibelunške pesme,* a Moris je na zavesi ispod Degrevanovih slika temperom naslikao žbunasto drveće i papagaje i male etikete na kojima je napisao moto svog života: »Ako mogu«. Dugo je na ovome radio, i soba je počela da izgleda vrlo lepo.

U to vreme je Bern-Džonz pokušavao da obnovi umetnost slikanja temperom direktno na zid. »Ser Degrevan« je engleska romansa iz petnaestog veka. Prilikom snabdevanja ove kuće ukusnim nameštajem rodila se ideja o firmi »Moris i Komp.«.

»...ušao je najveći živi genije na zemlji, Viljem Holman Hant« — *jedan od osnivača Prerafaelskog bratstva, čija je slika »Svetlost sveta« oduševila mladog Bern-Džonza.*

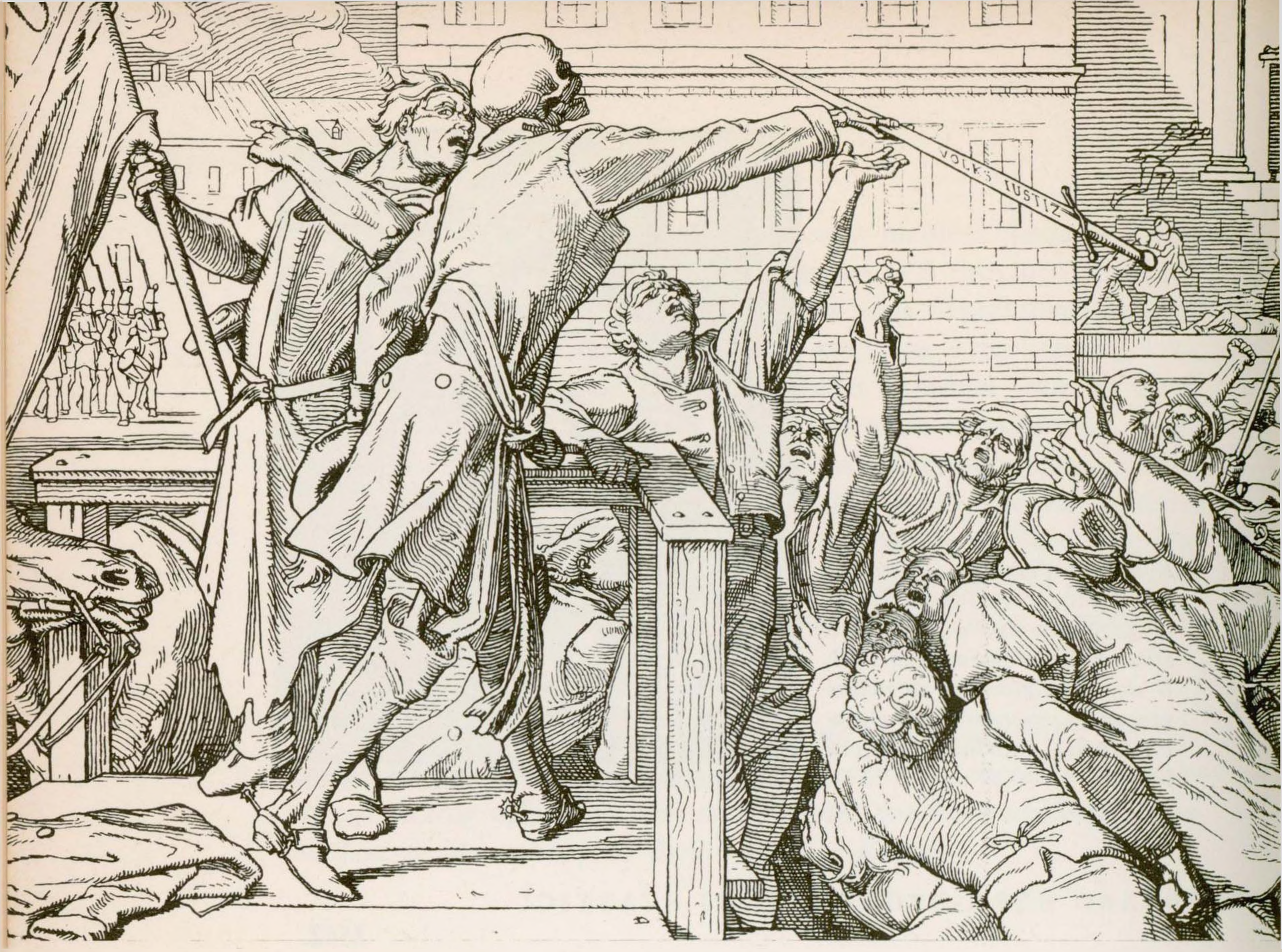
Rosetijev drvorez, ilustracija za »Pijacu vilenjaka«, jednu od pesama njegove sestre Kristine, koje su objavljene 1862. U donjim uglovima se nalazi njegov monogram i monogrami Morisa, Maršala, Foknera i dr.

EDVARD BERN-DŽONZ SVOJOJ SVASTICI

1862.

Odlučio sam da se borim na sve strane samo da bih opet dobio dobru graviru, i bićeš mi potrebna više nego ikad — zato radi, draga moja mala, zapni iz sve snage.

Vidim da je za graviru kakvu ja želim potrebna savršena zamisao i lep crtež, čak bolji nego i za sliku, jer kod gravira igraju važnu ulogu mnogi kvaliteti, a slika može da bude velika i onda ako ima samo jedan kvalitet koji je čini velikom. Ali za graviru su potrebne mnoge sposobnosti — jednostavnost, ono što se najteže nauči — sposobnost za odbacivanje ideja koje nisu pogodne (a dođe ih, možda, pedeset tamo gde je potrebno pet) — savršene konture, što je moguće tačnije ali bez napora i, što je još važnije, čiste — i odgovarajuća mera ukusa za neobično. Zaista mislim da u Engleskoj niko ne bi umeo da gravira Retela. Pre neki dan je Roseti dao Fokneru jedan vrlo pažljivo napravljen rez, i taj prvi pokušaj tog genijalnog čoveka je pravi trijumf — to je jedna ilustracija za pesme gospođice Roseti, koje izlaze u februaru, te ćeš je i ti videti.



»Igra smrti«, jedan iz serije drvoreza nemačkog umetnika Alfreda Retela kojima se Bern-Džonz divio i želeo da ih prevaziđe.

Pod apsolutno savršenim drvorezom podrazumevam dela kao što su sve gravire šesnaestog veka i one savršene primere kao što su Retelova »Igra smrti« i »Prijatelj i osvetnik«. Ne verujem da bi uspeo bilo kakav novi pokušaj kojim bi se htelo da izrazi više nego što su to oni učinili.

Što se tiče običnih škrabotina, one čoveka razbešnjuju preko svake mere. Skoro sve ilustracije u knjigama i časopisima su pune njih — ti ih znaš, crteži s raznim besmislicama u svim uglovima, glup, neshvatljiv trulež za koji je umetniku potrebno pola minuta da ga nacrta, a graveru pola nedelje da ga izgravira, jer je za te škrabotine potreban veliki rad. Draga moja, pogledaj većinu stvari u časopisu *Jednom nedeljno* — kad bi vreme koje su ti siroti graveri utrošili na te drljotine bilo dobro upotrebljeno, Engleska bi bila puna lepih dela.

»...za graviru kakvu ja želim potreban je savršen nacrt i lep crtež«. *Jedan od osamdeset sedam nacrta drvoreza koje je Bern-Džonz napravio za izdanje »Dela Džefrija Cosera«, objavljenih 1896. Ova knjiga predstavlja remek-delo Kelmskog presa Viljema Morisa.*

Incipit secunda pars

GOD FER FRO THILKE PALAYS HONURABLE
Theras this markys shoop his mariage,
Ther stood a throop, of site delitable,
In which that povre folk of that village
Hadden hir beestes and hir herbergage,
And of hire labour tooke hir sustenance,
After that the erthe yaf hem habundance.

AMONGES thise povre folk ther dwelte a man
Which that was holden povrest of hem alle;
But hye God som tyme senden kan
His grace into a litel oxes stalle:
Janicula men of that throop hym calle.
A doghter hadde he, fair ynogh to sighte,
And Grisildis this yonge mayden highte.

But for to speke of vertuous beautee,
Thanne was she oon the faireste undersonne;
For povreliche yfostred up was she,
No likerous lust was thurgh hire herte yronne;
Wel ofter of the welle than of the tonne
She drank, and for she wolde vertu plese,
She knew wel labour, but noon ydel ese.

But thogh this mayde tendre were of age,
Yet in the brest of hire virginitee
Ther was enclosed rype and sad corage,
And in greet reverence and charitee
Hir olde povre fader fostred shee;
A fewe sheep, spynnynge, on feeld she kepte,
She wolde noght been ydel til she slepte.

And whan she homward cam, she wolde brynge
Wortes, or other herbes, tymes ofte,

Bern-Džonz dalje izražava svoju želju da objavi »100.000 drvoreza velikih kao Smrt prijatelj ili čak većih«. *Kaže da je jedini način kojim može da se gravira na drvetu* »velika jednostavnost, s malo ili čak bez senčenja i bez nepotrebnog mudrovanja, i ne pokušavati ništa što bi na bakru ili čeliku izgledalo hiljadu puta bolje«. *Pismo se završava sledećim dodatkom:*

Crtaj, celo vreme, najmanje po pola dana, i neka to bude iz života — najbolje lica jer je to i najteže. Vežbaj se na svemu onome gde se najlakše vide greške; ne na lišću, jer se u opštoj zbrci skriva stotinu grešaka, čak ni u draperijama, nego crtaj gole ruke, vratove, noseve, teme glave itd., gde jedan pogrešan korak pretvara sve u ruglo.

U Engleskoj je sredinom devetnaestog veka umetnost ilustrovanja knjiga i drvoreza spala na vrlo nizak nivo. »Jednom nedeljno« je bio mešoviti časopis pokrenut 1859, u kome su objavljivali radove mladi umetnici koji su se udružili da bi podigli standard. Bern-Džonzove ilustracije za knjige nisu brojne. Većinu ih je radio za Morisa — najvažnije su izrađene za njegovo komplikovano zamišljeno izdanje Čoserovih dela, koje je izdao Kelmskot pres. Bern-Džonz se nije ograničio na jedno polje rada, kao ni Roseti ni Moris, pa je radio i nacrte za raznobojno staklo, mozaike, tapiseriju i vez.

Bern-Džonz je uživao ogroman ugled kod publike, a neke njegove misli o umetnosti su lepo izražene i zanimljive jer predstavljaju izvesne poglede na umetnost koji su vladali krajem devetnaestog veka.

EDVARD BERN-DŽONZ O UMETNOSTI PORTRETISANJA

Razume se da moja lica nemaju izraza u onom smislu u kome ljudi upotrebljavaju tu reč. Otkud i da ga imaju? To nisu portreti ljudi u grčevima — u grču mržnje, straha, dobrodušnosti, želje, pohlepe, obožavanja i svih ostalih »strasti« i »emocija« za koje Le Bren i ta vrsta ljudi nalazi da su tako *magnifique* u Rafaelovim kasnijim delima — koja su, uzgred budi rečeno, većinom radili njegovi uče-

nici i pomoćnici. Vinkelman je, zar ne, rekao, kad u grčkoj umetnosti dođeš u doba izraza, da si došao do doba dekadencije? Ne sećam se kako i gde je to rečeno, ali to je, naravno, istina — po prirodi stvari ne može da bude drukčije.

Portret može da bude velika umetnost. Zaista, u izvesnom smislu je on, možda, najveća od svih umetnosti. A portretisanje uključuje izraz. Sasvim tačno, ali izraz čega? Strasti, emocije, raspoloženja? Nikako. Naslikaj čoveka ili ženu s tim prokletim »prijatnim izrazom« ili čak s »ljupko spontanim izrazom«, koji su tako dragi »umetnicima fotografima«, pa ćeš odmah videti da je to maska. Jedini dopušten izraz kod velikog portreta je izraz karaktera i moralnih kvaliteta, a ništa privremeno, leteće, slučajno. Izvan portreta ne treba ti ni toliko, ili bar vrlo retko: u stvari, traže se tipovi, simboli, sugestije. Onog trenutka kad daš ono što ljudi nazivaju izrazom, ti uništavaš tipični karakter glave, degradiraš je na portret koji ne vredi ništa.

EDVARD BERN-DŽONZ O REALIZMU U UMETNOSTI

1895.

Odrediti koliko je realizma dopušteno da bude na jednoj slici je jedna od najtežih stvari na svetu. A ima ga i toliko različitih vrsta. Na primer, želim da bilo šta, štit, kruna ili par krila, izgleda stvarno.

Bern-Džonzova studija za »Lanselotovu viziju grala«. Arturovski romani su za prerafaelovce bili čest izvor inspiracije.

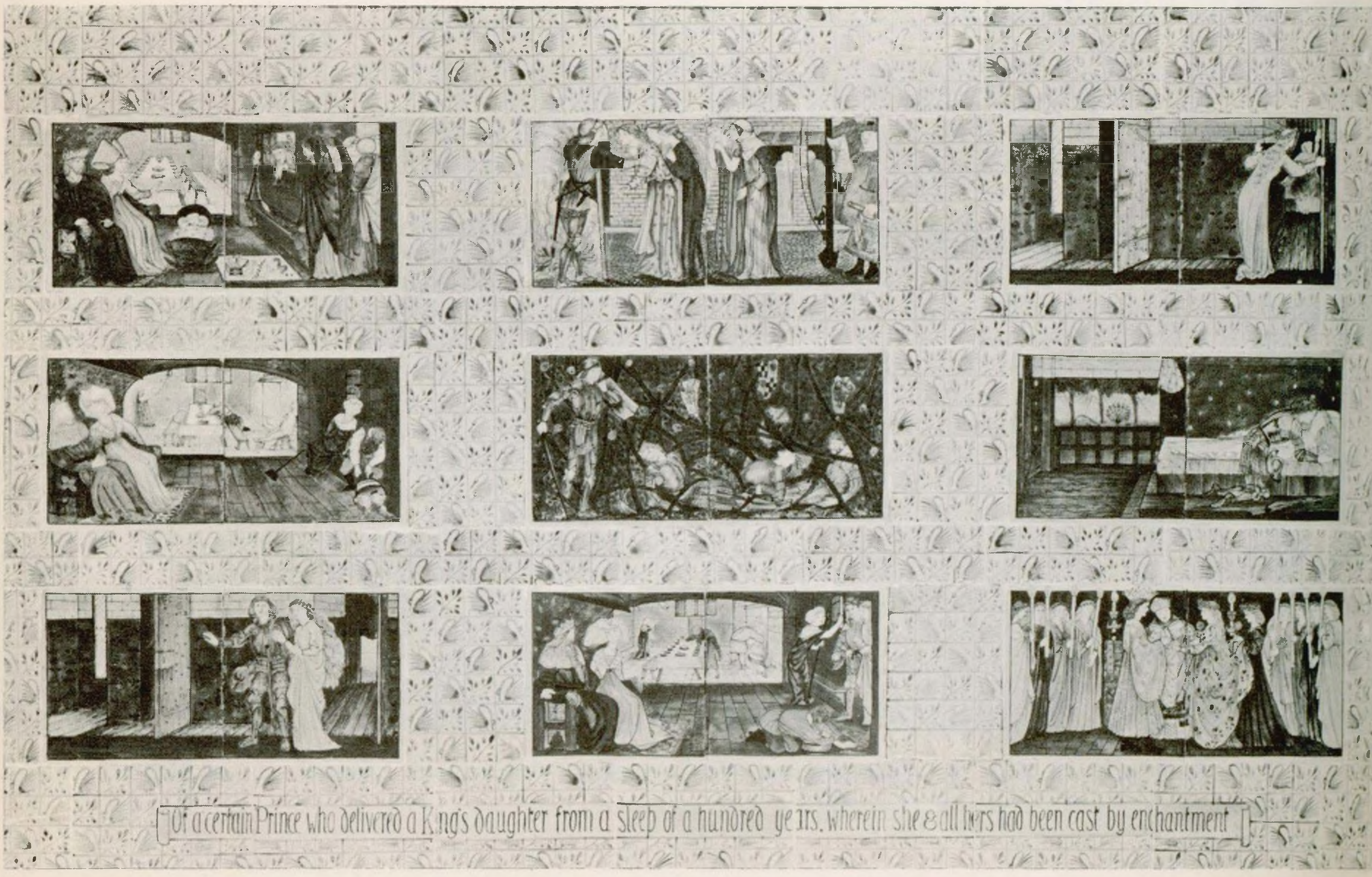
Bern-Džonz

Dobro, napravim ono što hoću ili uzmem model za to, a onda crtam studije. Tako, najzad, ono što dospe na platno predstavlja odraz odraza nečeg čisto imaginarnog. Tri mudraca nikad nisu tako nosili krune, ako su ih uopšte i nosili, ali je efekat realistički, jer krune po kojima su pravljene studije jesu stvarne — i tako dalje.

Realizam? Neposredno prenošenje iz prirode? Pretpostavljam, kad nam »fotografski umetnik« bude mogao dati sve boje tačno kao i oblike, da će ljudi početi da shvataju da realizam o kome govore uopšte nije umetnost već nauka; vrlo zanimljivo kao naučno dostignuće, ali ništa više. Neko će uspeti da pod izvesnim uslovima odraz u ogledalu učini trajnim. Kakve to veze ima s umetnošću?

Bern-Džonz je dobio 1894. titulu baroneta, a umro je 1898. godine.

Tabla od keramičkih pločica sa devet prizora iz priče Uspavana lepotica. Nacrt Bern-Džonza, a pločice s labudima koje okružuju slike su od Filipa Veba.



VILJEM MORIS LISTU »MANCHESTER EXAMINER«

Marta, 1883.

Cilj mog predavanja je bio pokretanje drugog jednog pitanja, a ne samo pitanja umetnosti. Naročito sam želeo da ukažem na to da je pitanje popularne umetnosti društveno pitanje koje obuhvata sreću ili bedu većeg dela društva. Odsustvo popularne umetnosti u moderno doba više uznemiruje i teže je podnositi najviše zato što ono pokazuje sudbonosnu podelu ljudi na obrazovanu i na degradiranu klasu, koju je rodila i othranila konkurentska trgovina. Popularna umetnost nema mogućnosti da vodi zdrav život niti da živi uopšte sve dok ne budemo na putu da popunimo ovu strašnu provaliju između bogatih i siromašnih. Potrebno je, bez sumnje, mnogo stvari da se ona popuni, a ako i umetnost treba da bude jedna od njih, neka bude. Šta nam uopšte vredi umetnost ako ne mogu svi da je imaju? Ja se ne plašim da umetnost neće

»Muzika«, jedna od četiri slike na staklu po nacrtu Dantea Gabrijela Rosetija. Izrada: Moris, Maršal, Fokner i dr.

Prizor iz legende o sv. Đorđu. Ovo je Morisov crtež za orman po nacrtu Filipa Veba. Grupa Moris, Maršal, Fokner i dr. je sebi postavila cilj da unese lepotu i umetnički rad u predmete za svakodnevnu upotrebu.

ustati iz mrtvih, ma šta tamo ležalo uz nju. Jer, najzad, šta je pravi cilj čitave politike i trgovine? Zar nije to da dovede do takvog stanja stvari u kome svi ljudi mogu da žive na miru i da budu oslobođeni preterano velikih briga i da rade posao koji vole i koji je koristan po njihove susede?

Za poštenog čoveka, koji živi životom dostojnim čoveka, može da predstavlja teret savesti razmišljanje o bezbrojnim životima provedenim u muci koju ne smanjuje nada i ne razveseljava pohvala; o ljudima koji bi, po koristi koju njihovi susedi imaju od njihovog rada, mogli isto tako da okreću ručicu koja se s druge

Soba Viljema Morisa u Viktorijinom i Albertovom muzeju u Londonu.

strane ne oslanja ni na šta; ali to je sudbina onih koji rade po pravilima slepe konkurentske trgovine koja još uvek nastoji da sebe smatra ciljem a ne sredstvom.

Najiskrenije verujem da me je ovaj teret moje savesti naveo da u Mančestru i na drugim mestima govorim o popularnoj umetnosti. Ne mogu nikad da zaboravim da, uprkos svim preprekama, moj rad za mene predstavlja malo šta drugo osim zadovoljstvo; da ne bih želeo da prestanem da radim ni pod kakvim zamišljenim okolnostima, čak i kad bih to mogao. Stalno sam se pitao zašto svi ne bi mogli tako da osećaju. Moj rad je jednostavan; veći njegov deo, ali ne i najmanje prijatan deo, može da radi svaki inteligentan čovek, samo ako bi dovoljno mario za takav rad i njegove rezultate. Zaista me je bilo sramota kad sam razmišljao o suprotnosti između mojih srećnih radnih časova i neslavnog, nenagrađenog, dosadnog dirindženja na koje je osuđena većina ljudi. Ništa ne može da me uveri u to da je takav rad dobar ili nužan za civilizaciju.

Viljem Moris (1834—1896) bio je slikar, crtač tekstilnih dezena, tipograf, izdavač, pesnik i društveni reformator. U ovom pismu, pisanom posle predavanja na Mančesterskom kraljevskom institutu, marta 1883, u kome je zastupao socijalističke doktrine u umetnosti, nalazi se cela njegova filozofija. Užasnut jednoličnošću, nužnošću i grubošću industrijske revolucije, zastupao je povratak na srednjovekovni ideal zanatstva. Politički predstavlja jednog od osnivača socijalizma u Engleskoj.

VILJEM MORIS FILIPU VEBU

Kelmskot Haus, Hamersmit
27. avgusta 1894.

Dragi druže,

Jednom je jedan putnik ušao u neki hotel na zapadu Amerike i otišao kod službenika za pultom (kao što je običaj u toj zemlji) i poručio pile za večeru: taj službenik je, ne menjajući izraz lica, stavio ruku u fioku od stola i izvadio revolver, uperio ga na gosta i rekao hladnim, istorijskim glasom: Stranče, nećeš jesti pile nego paprikaš.

Izgleda da si tu priču zaboravio. Zato ću ja da je primenim i reći ću ti da ćeš ti dobijati Kelmskotove knjige čim izađu iz štampe. Ukratko, imaćeš paprikaš jer bi me mnogo uznemirilo kad ti ne bi dobijao moje knjige.

Što se tiče Olafove Sage, zaboravio sam šta od nje imaš. Verovatno zato što nisam cenio kopije velikog formata. One su rađene u doba neznanja, pre nego što je osnovan Kelmskot pres, mada teško da je to bilo u doba kad se počelo sa štampanjem.

Iz svega ovoga vidiš da ja pravim knjige uglavnom za tebe i još za nekoliko ljudi. Publika ne mari za njih ni ovolicno — a to je sramno. Ali kažem ti da ja *želim* da ih ti imaš, i ti ćeš ih *imati*.

Tvoj odani,
Viljem Moris

Veb je prigovarao Morisu što mu velikodušno daje primerke knjiga koje je on štampao u Kelmskot presu, osnovanom četiri godine ranije radi sprovođenja Morisovih ideja o tipografiji i uređivanju knjiga. Knjige su bile rukom štampane, pomoću naročito pravljenih slova, sa ilustracijama u drvorezu i na finoj hartiji. Najčuvenije mu je bilo izdanje Čoserovih dela. Filip Veb, koji je dao nacrt za Morisovu »Crvenu kuću«, bio je vođa revolucije u arhitekturi svojim povratkom na funkciju i napuštanjem neoklasičnih odlika, kao što je gipsani malter preko crvene cigle. »Olafova Saga« je jedna od starih norveških saga čiju je vrednost među prvima uočio Moris i preveo je.

Filip Veb: Pločica s plovanom.

ŽAN-FRANSOA MILE ALFREDU SANSIJEU

Barbizon, 1849.

... Želja da naslikam zimski pejzaž postala mi je opsesija... Imam i ideje za slike ovaca. Pravim sve vrste planova.

Kad bi mogao da vidiš kako je lepa šuma! Ponekad u sumrak otrčim do nje posle rada, i svaki put se vraćam s osećanjem zbunjenosti. Njen mir i veličanstvenost užasavaju, i to toliko da uhvatim sebe kako se stvarno plašim. Ne znam šta to dronjavo drveće kaže jedno drugom, ali ono govori stvari koje mi ne razumemo jer ne govorimo njegovim jezikom, to je sve. Ali ne verujem da se igra rečima.

Sutra u nedelju je barbizonski praznik. Svaka peć, pećnica i dimnjak, i svaki lonac i šerpa, toliko su zaposleni kao da je dan pred svadbu u Kani. Čak i stare šipke od zavesa služe kao ražnjevi, a sve one ćurke, guske, pilići i plovke koje si video u odličnom zdravlju, sad se peku, kuvaju, itd., itd., ili se od njih prave paštete velike kao točkovi dvokolica! Ukratko, ceo Barbizon je ogromna kuhinja, i mora da se njen miris nadaleko širi.

Žan-Fransoa Mile (1814—1875), seljače iz jednog sela kod Šerbura, otišao je u Pariz da uči kod istorijskog slikara Delaroša i otpočeo karijeru sa žanr-slikama i prizorima iz Biblije. Godine 1849. se naselio u Barbizonu, na ograncima šume Fontenblo, gde je vodio život sitnog seljaka i slikao seoske prizore i poljske radove.

Tamo se doselilo još nekoliko pejzažista koji su pažljivo posmatrali predeo i slikali ga napolju, na samom mestu. Oni spadaju u prethodnike impresionizma.

ŽAN-FRANSOA MILE ALFREDU SANSIJEU

1860.

Dragi Sansije,

Ovo je, otprilike, ono što sam pisao Toreu o moje tri slike koje su kod Martinea:

Na slici »Žena koja je baš zahvatila vodu« pokušao sam da prikažem ženu koja nije ni vodonoša ni služavka, ali koja je baš

zahvatila vodu za svoju kuću, vodu da skuva supu za svog muža i decu, i koja ne treba da izgleda kao da nosi ni manje ni više od težine punih vedara vode. Hteo sam da njeno lice ima izraz seoske dobrote koja se probija kroz neku vrstu grimase, to jest zbog težine koju nosi i svetlosti zbog koje ne gleda otvorenih očiju. Kao i obično, s užasavanjem sam izbegavao svaki nagoveštaj sentimentalnosti. Naprotiv, hteo sam da je prikažem zaposlenom — nečim što je, pored drugih dužnosti u domaćinstvu, deo njenog svakodnevnog posla, životna navika. Hteo sam i da prenesem svežinu bunara i da njegovim starinskim izgledom pokažem da su pre ove i mnoge druge žene dolazile da iz njega zahvataju vodu.

U slici »Žena daje deci obed« hteo sam da nagovestim ideju nejakih ptića koje majka hrani u gnezdu. Čovek odlazi na rad da ta stvorenja ishrani.

U »Striži ovaca« pokušao sam da izrazim ono zaprepašćenje i pometnju koje osećaju ovce kad im ostrigu njihovu debelu vunu,

Mile je mnoge teme uzimao iz seljačkog života. O svojoj slici »Žena daje deci obed« pisao je: »...hteo sam da nagovestim ideju nejakih ptića koje majka hrani u gnezdu«.

i radoznalost i zabezeknutost onih drugih koje još nisu ostrižene kad se njihove gole drugarice vrate među njih. Pokušao sam da to mesto naslikam kao mirno seosko prebivalište, tako da može da se zamisli malo polje koje leži iza njega i topole zasađene da prave hlad. Ukratko, da dam atmosferu nepromenljive stalnosti koja izaziva uspomene.

U slučaju da misli da je to vredno pomena, rekao sam mu i to da ja ne pokušavam da učinim da stvari izgledaju kao da su skupljene s brda s dola, samo za tu priliku, već kao da među njima postoji neka neraskidiva neizbežna spona. Voleo bih da bića koja slikam izgledaju kao da su čvrsto vezana za ono što jesu, tako da niko ne može ni da zamisli da bi im palo na pamet da budu bilo šta drugo. Ljudi i stvari moraju uvek da su tamo s nekim ciljem. Želim da štedro i snažno prikažem sve što je potrebno, jer, po mom mišljenju, stvari slabo izrečene skoro je bolje ostaviti neizrečenim jer se inače nekako obesvećuju i kvare; ali se ipak najviše užasavam preobilnosti (ma kako bilo blistava) i prepunjenosti, koja može samo da rasejava pogled i da slabi utisak.

Ne znam da li je vredelo sve ovo da kažem, ali tako sam rekao. Kaži mi šta ti misliš. Hoćeš li doći u subotu, kao što si bio gotovo odlučio? Ovde nema novosti. Veliki kašalj kod dece izgleda da se malo smirio.

Porodica te pozdravlja.

Ž.-F. Mile

ŽAN-FRANSOA MILE ALFREDU SANSIJEU

Barbizon, 30. maja 1863.

Glasine o mojoj slici »Čovek s motikom« još izgledaju vrlo čudno, i zahvalan sam ti što si mi ih preneo jer mi to daje novu mogućnost da se čudim idejama koje mi pripisuju. U kom su me to klubu sreli moji kritičari? Socijalista! Ali zaista, mogao bih da im odgovorim rečima onog seljaka kad je odgovarao na optužbu kojom su ga teretili u njegovom rodnom kraju: »Ljudi u selu kažu da sam sensimonista; to nije istina, i ja ne znam šta to znači.«

Kad je Mile izložio ovu sliku »Čovek s motikom«, optužili su ga da je socijalist, ali njegova vera u dostojanstvo seljačkog života bila je čisto religioznog porekla.

Zar je nemoguće jednostavno shvatiti da nekome padnu na um izvesne ideje kad vidi čoveka kome je suđeno da zarađuje svoj hleb *u znoju lica svoga?* Neki mi ljudi kažu da poričem čari prirode; ja u njoj vidim više od čari, vidim beskrajnu veličanstvenost. Vidim, kao i oni, male cvetove za koje je Hristos rekao: »Zaista vam kažem da ni Solomon, u svom sjaju svome, nije bio ovako blistavo odeven kao ovaj cvet.«

Vrlo jasno vidim oreole maslačaka i kako sunce, daleko iza sela, preliva oblake svojim sjajem. Ali vidim i konje kako se puše, i tegle u ravnici, i kamenjar na kome se čovek od jutra mučio i dahtao, a sad pokušava da se ispravi i malo predahne. Taj čin je obliven sjajem.

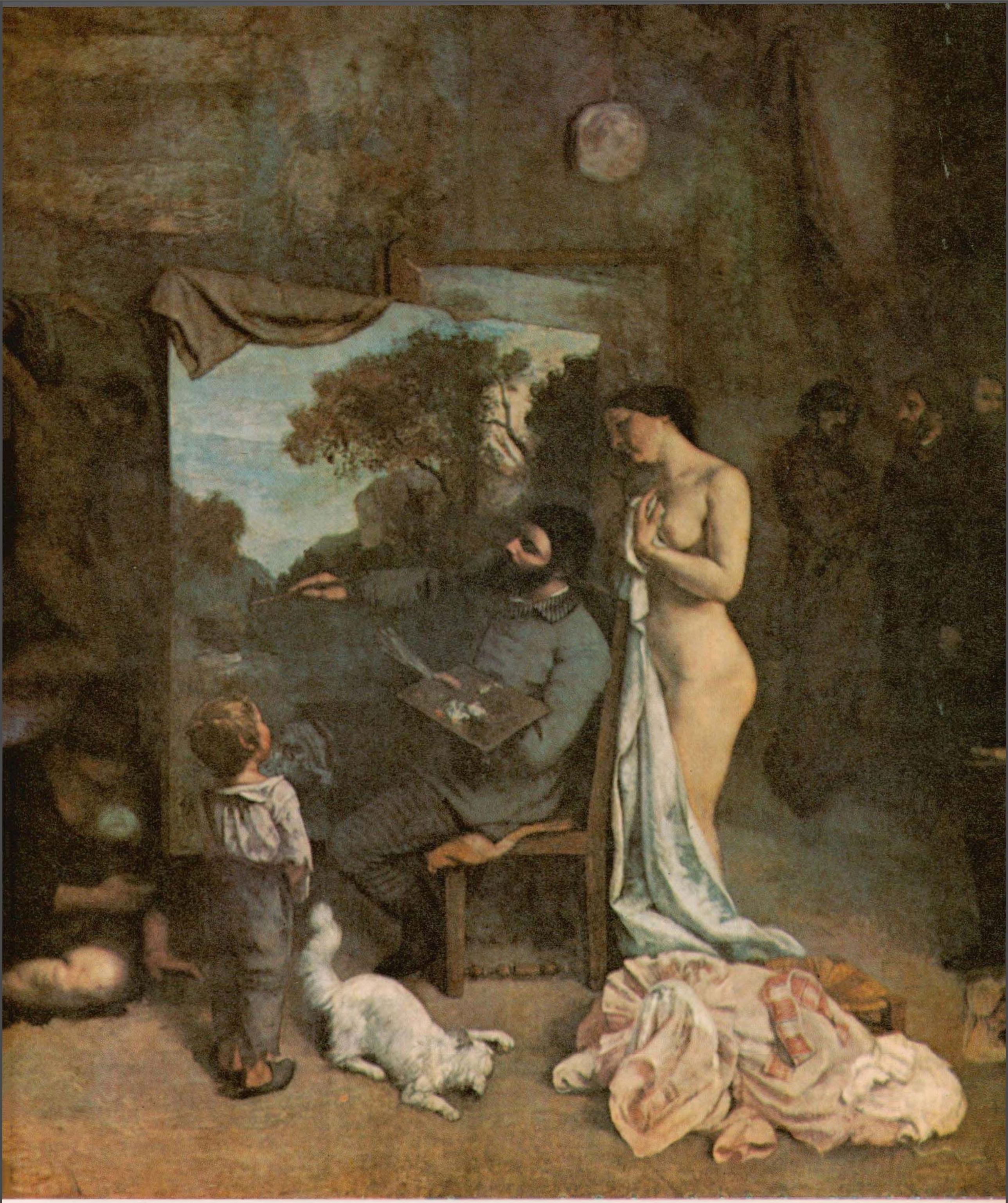
Ja ovo nisam izmislio, izraz »zemlja stenje« je stari izraz.

Verujem da su moji kritičari ljudi od ukusa i učeni; ali ja ne mogu da se stavim na njihovo mesto i, pošto sam celog života gledao samo

»...ja u njoj [prirodi] vidim više od čari, vidim beskrajnu veličanstvenost« — *»Proleće« je slikano u Barbizonu.*

polja, činim sve što mogu da iskažem ono što sam video i osetio dok sam na njima radio. Naravno, onima koji bi hteli da rade bolje, široko im polje.

Mileova snažna etička i socijalna uverenja navela su ga da stvara likove kao »Sejač« i »Pabirčenje«, s izgledom otmenog, čak uzvišenog dostojanstva. Iako su ga napali kao socijalistu, odrekao se svake političke pripadnosti — hteo je samo da ilustruje reči »u znoju lica svoga ješćeš hleb svoj«, jer je samo u njima, kao što je pričao svom prijatelju i biografu Sansijeu, nalazio »pravu čovečnost, veliku poeziju«.



Gistav Kurbe uz slikarske nogare — detalj njegove ogromne polualegoričnе slike »Slikarev atelje«.

»Srndać u šumi« od Kurbea. Ovu sliku opisuje u pismu iz 1866.

GISTAV KURBE OPISUJE IRBENU KIJENOU SVOJU SLIKU SRNDAĆ U ŠUMI

6. aprila 1866.

To je potok stešnjen među stenama sa velikim drvećem; sve je bledozlatne boje. Prošle zime sam najmio nekoliko srna i slikao ih na legalu. U sredini leži jedna mala srna koja prima goste kao neka

dama u svom salonu. Pored nje je njen srndać... Vrlo su ljupki i izgledaju kao uglačani dijamanti...

Gistav Kurbe (1819—1877) rođen u Ornanu, blizu švajcarske granice, došao je u Pariz 1840. i sam se učio slikanju. Njegove slike »Tucači kamena« (1849) i »Sahrana u Ornanu« (1850), koje su napali pristalice tradicije, a mlađi slikari ih s radošću pozdravili, učinile su ga priznatim vođom »naturalističkog« ili »realističkog« pokreta. Bio je boem, zajedljiva jezika, protivnik akademizma, intelektualizma i klerikalizma. Učestvovao je u revoluciji od 1848, a još više u Komuni od 1871. Postao je predsednik Odbora za umetnost i u tom svojstvu je bio prinuđen da rukovodi rušenjem Napoleonovog stuba na Plas Vandom. Kad je Komuna bila ugušena, Kurbe je uhapšen:

GISTAV KURBE GOSPOĐI ŽOLIKLER IZ
ZATVORA SV. PELAGIJE

Pariz, u jesen 1875.

Bio sam opljačkan, upropašćen, oklevetan, vučen po ulicama Pariza i Versaja, mučen glupošću i uvredama. Trulio sam u samicama u kojima se gubi i razum i snaga. Spavao sam na zemlji, bačen među najgori šljam ove zemlje, u ćelijama gde gmiže gamad, vodili su me iz zatvora u zatvor, crnom »Maricom«, u bolnice u kojima su ljudi umirali na svakom koraku, u zatvore toliko pune da je teško bilo ući, s puškom ili revolverom uperenim u grlo četiri meseca.

Ali, avaj, nisam bio sam. Nas je dve stotine hiljada, mrtvih i živih. Dame, žene iz radničke klase, deca raznog uzrasta, pa čak i bebe, a da ne pominjem decu beskućnike, rasutu svuda po Parizu, bez oca i majke, koju svakodnevno na hiljade dovode u zatvor.

Tako nešto se nije videlo otkad je sveta i veka — ni jedan narod, ni jedna istorija, ni jedna epoha nije bila svedok takvog krvoprolića, takve osvete.

Kurbe je morao da plati tešku novčanu kaznu. Otišao je u Švajcarsku i živeo od slikanja pejzaža. Sedam godina kasnije je umro.

Ovaj brzo izrađen Maneov autoportret potiče iz 1879. On nije obrnuo sliku koju daje ogledalo te izgleda kao da slika levom rukom.

EDUAR MANE ANRIJU FANTEN-LATURU

Madrid, avgusta (?) 1865.

Dragi druže,

Koliko mi nedostaješ i kako bi ti uživao da si video Velaskesa, koji je sam za sebe vredan ovog putovanja. Slikari drugih škola, koji ga okružuju u Madridskoj galeriji i gde su dobro zastupljeni, izgledaju kao *chiqueurs* [oni koji rade po sećanju, bez modela]. On je slikar nad slikarima. Nije me iznenadio nego me je obradovao. Portret u prirodnoj veličini koji stoji u Luvru nije od njega. Samo je Infanta sigurno njegova. Ovde je jedna ogromna slika puna malih likova kao onih na slici zvanoj »Les Cavaliers« u Luvru, ali likova ljudi i žena koji su, možda, i bolji; što je najvažnije, restauratori je nisu ni takli. U pozadini je pejzaž koji je radio jedan Velaskesov učenik.

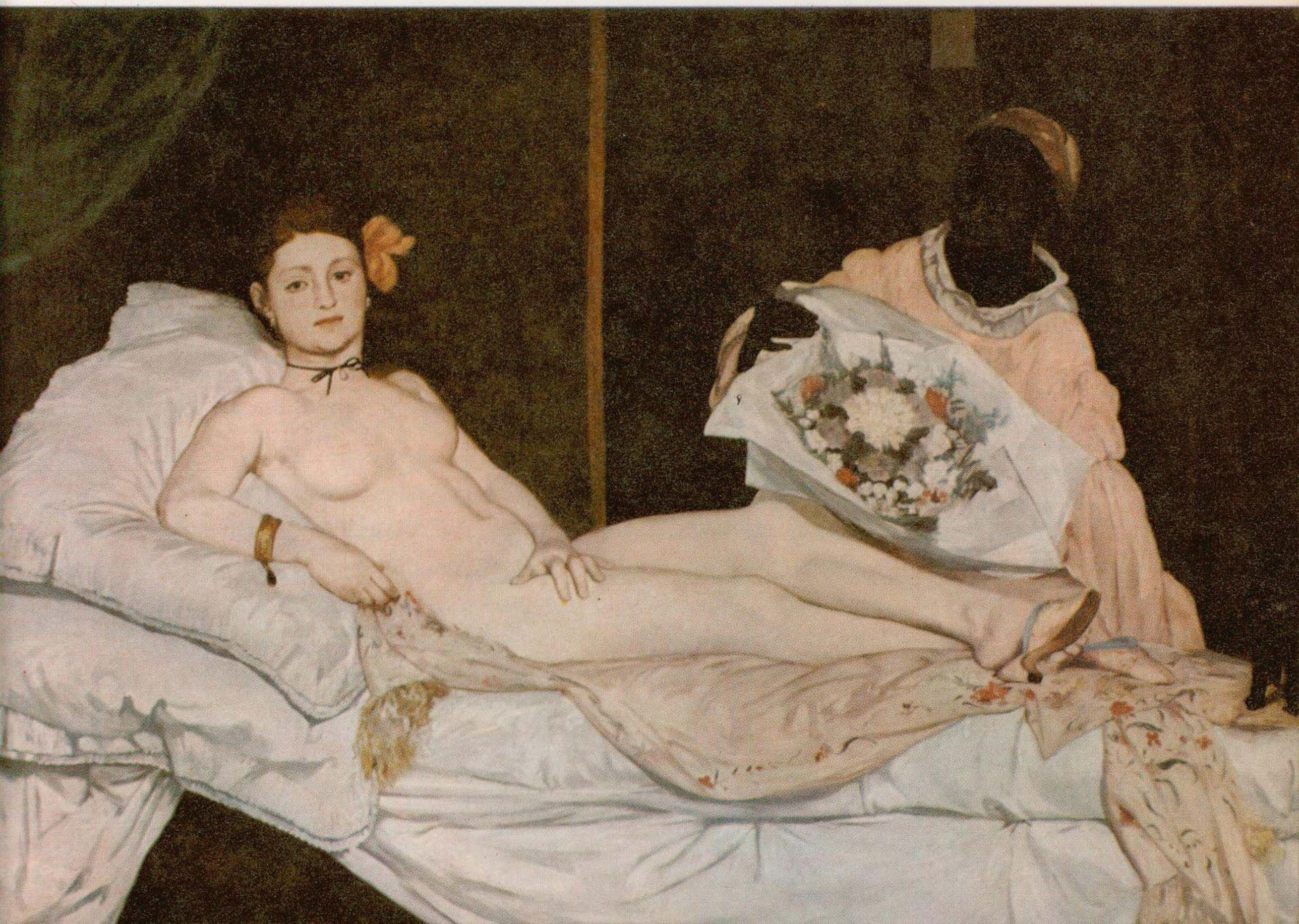
Najdivnija slika njegovog dela, a možda i najdivnija što je ikad naslikana, jeste slika zavedena u katalogu kao »Portret čuvenog glumca u doba vladavine Filipa IV« [Pabliljos de Valjadolid, dvorska budala]. Pozadina nestaje; samo vazduh okružuje čoveka odevenog potpuno u crno i živog. A »Prelje«, divan portret Alonsa Kana, »Las Meninas« [Dvorske dame], još jedna izvanredna slika! Filozofi, zadivljujući! Svi patuljci; naročito jedan što sedi, an fas, sa pesnicama na kukovima; odlična slika za pravog poznavaoca. Voleo bih sve da pomenem; to su sama remek-dela. Portret Karla V

od Ticijana, koji uživa veliki ugled — mora biti zasluženo — i koji bih ja na svakom drugom mestu smatrao dobrim, ovde izgleda ukočeno.

A Goja! Vrlo čudno izgleda posle majstora koga je suviše mnogo podražavao, podražavao ga u najropskijem smislu te reči. Inače, velika marljivost. U galeriji su dva njegova portreta na konjima, u Velaskesovom stilu, ali mnogo inferiorniji. Ono što sam video od njegovih slika, nije me mnogo zadovoljilo. Ovih dana ću ići da vidim veličanstvenu zbirku njegovih dela koja je vlasništvo vojvode od Osuna.

Neutešan sam. Od jutros je vreme vrlo ružno i plašim se da večerašnja borba s bikovima, koju jedva čekam, može da bude

»Olimpija«. Kad je ova slika bila izložena u Salonu od 1865, izazvala je takav skandal da je Mane napustio Francusku i otišao u Španiju. Model je bila Viktoren Meran. Ona je pozirala i za njegovu sliku »Doručak na travi«, koja je dve godine ranije bila povod sličnom reagovanju.



»... Velaskesa, koji je sam za sebe vredan ovog putovanja... On je slikar nad slikarima«, *pisao je Mane iz Madrida. Njegova slika »Les Petits Cavaliers« je kopija Velaskesa.*

odložena. Do kada? Sutra idem u Toledo. Tamo ću da vidim Greka i Goju, za koje kažu da su odlično zastupljeni.

Madrid je prijatan grad, pun zabavnih stvari. Prado je divno javno šetalište, prepuno lepih žena pokrivenih glava, što mu daje vrlo originalan izgled. Na ulicama se još uvek mnogo viđaju narodne nošnje. I torerosi su čudno odeveni na ulici.

Zbogom, dragi Fantene, stežem ti ruku i iskreno te pozdravljam.

E. Mane

Eduar Mane (1832—1883) otišao je u Španiju da osveži utiske posle bure koju je podigla izložba njegove »Olimpije« u Salonu 1865. On je bio u središtu slične bure 1863. zbog slike »Doručak na travi«, koja je delimično bila uzrok formiranju Salona odbijenih. Zola je bio skoro jedini koja ga je branio. Anri Fanten-Latur, još jedan izlagač u Salonu odbijenih, bio mu je blizak prijatelj. Najviše je poznat kao slikar cveća.

EDUAR MANE TEODORU DIREU

1875.

Dragi moj Dire,

Juče sam otišao kod Monea. Našao sam ga očajnog i u velikom škripcu. Tražio mi je da mu nađem nekog ko će mu otkupiti deset do dvadeset slika, po svom izboru, po 100 franaka komad. Hoćeš li da to mi učinimo po 500 franaka po komadu? Naravno, niko ne sme da sazna da to mi radimo, a najmanje on. Razmišljao sam o nekom trgovcu ili nekom kolekcionaru, ali je vrlo verovatno da oni to mogu da odbiju. Na nesreću, čovek bi o tome morao da zna onoliko koliko mi znamo pa da može da iskamči dobru cenu, uprkos prirodnom otporu prema tim stvarima, te da ovom darovitom čoveku istovremeno učini uslugu. Odgovori mi što je moguće pre ili mi javi kad možemo da se nađemo.

Mnogo pozdrava,

E. Mane

Impresionističke slike, prodate 24. marta 1875. godine u hotelu Druo u Parizu, postigle su žalosno niske cene, a naročito slike Kloda Monea. Mane se nikad nije nazivao impresionistom i nikad nije izlagao na njihovim izložbama.

EDUAR MANE PREFEKTU SENE

Aprila 1879.

Gospodine,

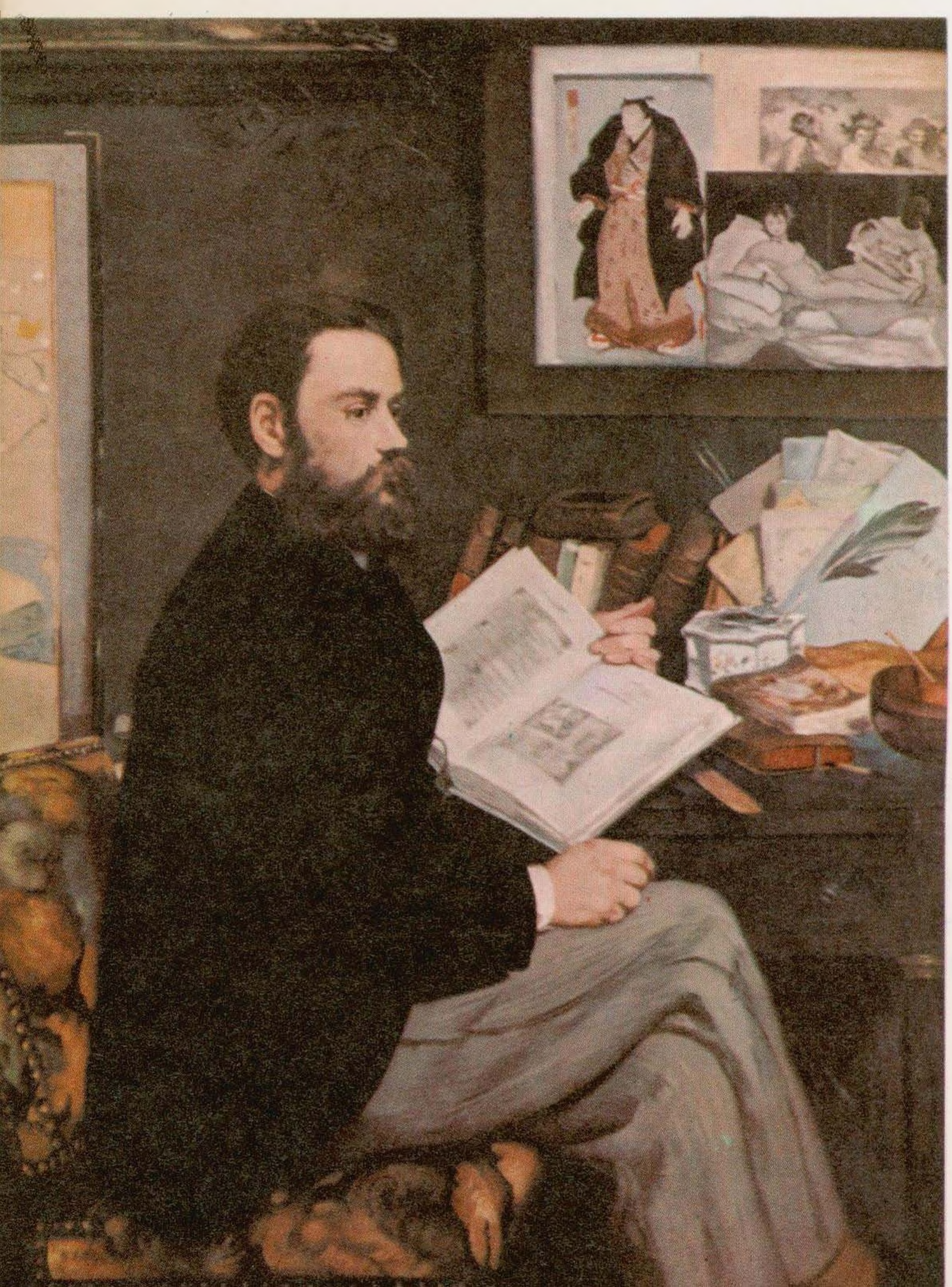
Čast mi je da Vam podnesem na Vaše cenjeno odobrenje sledeći plan za dekorisanje većnice Gradskog veća u novoj gradskoj većnici Pariza.

Naslikati seriju kompozicija koje predstavljaju — da upotrebim ono što je postalo aktuelan izraz koji tačno izražava ono što hoću da kažem — »Trbuh Pariza«, uokvirenih raznim udruženjima današnjeg javnog i trgovačkog života. Stavio bih pariske tržnice, pariske železnice, pariske mostove, parisku podzemnu železnicu, pariske trke i parkove.

Na tavanici bi bila galerija oko koje bi bili naslikani, uz odgovarajuće pokrete, svi živi ljudi koji su u građanskom smislu pomogli ili sad pomažu Parizu da bude velik i bogat.

Ostajem uvek, itd.
Eduard Mane,
slikar, rođen u Parizu,
77, Amsterdamska ulica

Slikareva ponuda rodnom gradu bila je odbijena. U stvari, ne zna se ni da li mu je ikad odgovoreno. Tako se nije ispunio ovaj Maneov veliki san koji je želeo celog života. U velike ljude svog doba hteo je da uključi i Emila Zolu, na koga ukazuje izrazom »Trbuh Pariza« (»Le Ventre de Paris«) — naslovom Zolinog velikog romana.



»Portret Emila Zole«. Pisac je prikazan kako radi za svojim stolom iako je portret slikan u Maneovom ateljeu. Na zidu je reprodukcija »Olimpije«. Zola je kasnije ovako opisao svoje poziranje: »Sećam se da sam na kraju satima pozirao... S vremena na vreme... bacao sam pogled na umetnika koji je stajao kraj nogara sa strogim izrazom lica, svetlih očiju, udubljen u rad. Zaboravio me je; više nije primećivao da sam tu.«

»...Nećete mi verovati, dragi moj, koliko je teško baciti na platno jednu usamljenu priliku i usredsrediti svu pažnju na nju a da ona ne prestane da bude živa i potpuna.« *Mane je izvanredno uspeo u ovom portretu Antonina Prusta o kome govori u pismu upućenom Prustu.*

EDUAR MANE ANTONINU PRUSTU

1880.

Poslednje tri nedelje, dragi moj prijatelju, Vaš portret se nalazi u Salonu, loše je postavljen na malom komadu zida kod vrata, a o njemu se još lošije govori. Pa ipak, ja sam taj koga grde, a ja to uzimam s filozofske strane. Nećete mi verovati, dragi moj, koliko je teško baciti na platno jednu usamljenu priliku i usredsrediti svu

pažnju na nju a da ona ne prestane da bude živa i potpuna. Naslikati dve osobe, koje zbog svog dvojstva privlače pažnju, prava je dečja igra u poređenju s ovim. Ah, to je onaj portret sa šeširom gde je sve plavo, kažu ljudi. Dobro, ja čekam svoj čas. Možda ga ja lično neću dočekati. Ali posle moje smrti ljudi će shvatiti da sam tačno video stvari i da sam imao dobre ideje. Vaš portret je izuzetno iskreno delo. Sećam se, kao da je bilo juče, brzog, sažetog načina na koji sam radio nenavučenu rukavicu. I kad ste mi baš u tom trenutku rekli: »Molim Vas, ni poteza više«, osetio sam da smo u takvom skladu da nisam mogao da se uzdržim da Vas ne zagrlim. Ah! Neka se nebo smiluje da kasnije nikom ne padne na um da taj portret uvrsti u neku javnu zbirku! Uvek sam se užasavao te manije za gomilanjem umetničkih dela bez ikakvog razmaka između ramova, gde izgledaju kao poslednje ludorije na policama modnih trgovina. E, pa, vreme će reći svoje. Sudbina će odlučiti.

Antonin Prust, političar i pisac knjiga o umetnosti, bio je 1881. naimenovan za ministra kulture. Bio je Maneov blizak prijatelj i zaštitnik, i na njegovu preporuku je Mane primio Legiju časti. »Najzad imamo ministra koji shvata da ljudi u Francuskoj slikaju«, pisao je Renoar čestitajući Maneu. Suprotno poslednjim rečima u Maneovom pismu Prustu, dodao je: »Zamišljam da taj ministar, koji izgleda da je inteligentan, pristojan čovek, mora da zna da je njegov portret napravljen za Luvr a ne za njega.«

IMPRESIONIZAM I POSLE NJEGA

KLOD MONE UMETNIČKOM KRITIČARU
ARSENU USEU

2. juna 1870.

Gospodine Use,

Kad sam imao čast da zatražim Vašu podršku u pogledu dobijanja dozvole za rad u Salonu, savetovali ste mi da se preselim u Pariz, gde bih svoj mali talenat mnogo lakše mogao dobro da iskoristim. Odlučilo je to što su me odbili u Salonu, jer posle tog neuspeha nisam više mogao da očekujem bilo kakav uspeh u Le Avru. Godiberova dobrota mi je ponovo pomogla da se ovde smestim i dovedem svoju malu porodicu. Sad smo se sredili, i ja sam pun volje i raspoloženja za rad, ali, avaj, to sudbonosno odbijanje me je skoro ostavilo bez hleba, pa mi trgovci i kolekcionari okreću leđa i pored mojih skromnih cena. Naročito mi je teško kad vidim kako se ljudi malo interesuju za ona dela koja kod publike nisu omiljena.

Mislio sam, i nadam se da ćete mi to oprostiti, pošto Vam se već jednom dopala jedna moja slika, da ćete možda razgledati onih nekoliko platna koja sam sačuvao jer sam verovao da ste dovoljno dobri da mi malo pomognete sad kad sam u očajnoj situaciji, a najgore je to što ne mogu dalje da radim.

Ne treba ni da Vas uveravam da bih radio ma šta i makar po kojoj ceni samo da se izvučem iz ove situacije, i da mogu odmah početi da radim na novoj slici za Salon, da se ne bi ponovo desilo isto što i pre.

Klod Mone (1840—1926), po čijoj je slici »Impresija: Rađanje sunca« — izloženoj 1874 — dobio ime ceo pokret kome je Mone bio jedan od vođa, rodio se u porodici jednog bakalina u Le Avru. Prvih dvadeset godina svoje karijere vodio je tešku borbu. Godine 1870. još nije bio stekao priznanje ni publike ni Salona. Arsen Use je bio uticajni umetnički kritičar koji je kupio Moneovu sliku »Camille« (»Dama u zelenoj haljini«), portret umetnikove prve žene, kad je 1866. bila izložena u Salonu. Godiber je Moneu pomogao 1868. time što je otkupio platna koja su uzaptili poverioci i što je kod njega poručio portret gospođe Godiber.

»Ručak« — intimni domaći prizor u kome Mone slika Kamij, svoju prvu ženu, i njihovog sina Žana za stolom dok devojka i gošća posmatraju. Slikano 1868.

KLOD MONE IZDAVAČU ŽORŽU ŠARPANTJEU

Vetej, 1878.

Ovde sam bukvalno bez novaca, moram da se obraćam ljudima za pomoć i gotovo da molim za hranu, a ni pare da kupim platno i boje...

Jutros sam dolazio kod Vas nadajući se da ću dobiti neki mali posao, makar i najmanji, da se ne bih vraćao kući bez novaca. Nisam Vas našao i to veoma žalim. Poslaću vam jednu sliku, koja će Vam se, mislim, dopasti. Tražim za nju 150 franaka ili, ako Vam se to učini mnogo, 100 franaka, za koje bih Vam bio izvanredno zahvalan ako mi ih pošaljete u Vetej, Sen-e-Oaz. Ako Vam se slika ne dopada, zameniću je kad se budem vratio.

Zahvaljujem Vam unapred, Vaš odani
Klod Mone

P. S. Osećao sam da mogu ovo da Vam tražim jer ste me dugo vremena držali u nadi da ćete kupiti nešto od mene.

Hoću da Vas pitam da li biste bili tako dobri da mi pozajmite ili pošaljete pet ili deset lujdora, trenutno imam strašne teškoće.

Proveo sam u Parizu deset dana a nisam mogao da nabavim ni pare i ne mogu da se vratim kući gde mi žena leži vrlo bolesna.

Učinili biste mi vrlo veliku uslugu kad biste taj novac dali donosiocu ovog pisma, a čim budem došao da stalno živim u Parizu, posetiću Vas i vratiću Vam ga bilo u slikama bilo u gotovu.

Nadam se da me nećete odbiti.

Godina 1878. je bila naročito teška, čak i za Monea, koji se ponovo nalazio u očajnom finansijskom škripcu. Žena mu je bila bolesna i sledeće godine je umrla. Januara je zakupio kuću u Veteju, zajedno s gospođom Ošede, koja je sa svoje šestoro dece došla da živi s porodicom Mone.

Mone je 1880. priredio samostalnu izložbu i najzad bio proglašen za velikog slikara. Ali, uspeh mu je doneo samo pojačanu unutrašnju borbu. Godine 1883. je otišao da živi u Živerniju, na granici Normandije. Tu je živeo u krugu porodice (oženio se gospođom Ošede 1892), a bliski prijatelji su ga ponekad posećivali.

KLOD MONE SVOM PRIJATELJU GISTAVU ŽEFROA

Freslin, 24. aprila 1889.

Tužan sam, gotovo obeshrabren i toliko umoran da se osećam pomalo bolesnim. Ono što radim ne valja pa, i pored tvog poverenja, mnogo se bojim da moji napori ne vode nikuda. Vreme me nikad nije tako loše služilo. Ni tri pogodna dana uzastopce, tako da sam stalno morao da menjam jer je sve raslo i postajalo zeleno. A sanjao sam da naslikam Krez baš onakav kakav smo videli!

Ukratko rečeno, zbog tih promena moram da idem za prirodom, ne mogu da je uhvatim, a onda je tu i reka koja opada, opet nadolazi, jednog dana je zelena, drugog žuta, ponekad potpuno presuši, a već sutra, posle strašne kiše koja sad pada, pretvoriće se u bujicu. U stvari, vrlo sam zabrinut. Piši mi, mnogo mi je potrebna uteha, a ti ćeš odmah razumeti da Rolina nije čovek koji može da me razvedri. Kad mu govorim o svojim brigama, on tvrdi da ima još veće, a, pored toga, poznajući teškoće sopstvene umetnosti, on ne shvata kakve napore moram da ulažem da bih mogao da radim ono što radim: on u slikarstvu vidi samo njegovu neobičnu stranu.

Moris Rolina je bio pesnik, autor »Les Névroses«; u to vreme je živeo blizu Monea u jednoj maloj kući na obali Kreza.

KLOD MONE GISTAVU ŽEFROA

Živerni, 22. juna 1890.

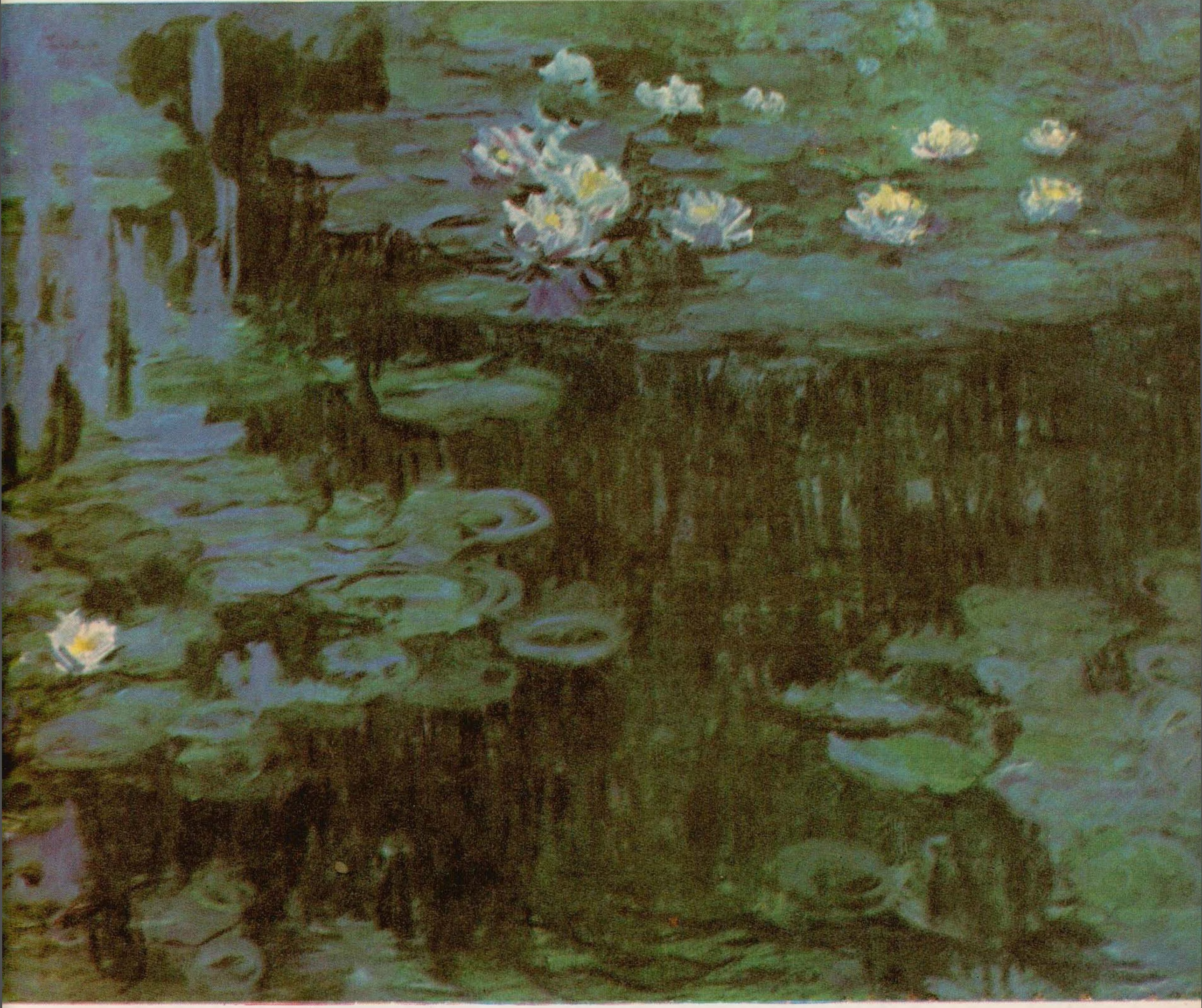
Vratio sam se na neke stvari koje je nemoguće naslikati: voda, a u njoj biljke koje se njišu na dnu. To divno izgleda, ali čovek može da poludi kad pokuša da ih naslika. Ja se uvek hvatam u koštac s takvim stvarima.

Mone je bio počeo da slika svoju poslednju veliku seriju slika na istu temu: posle »Katedrala«, »Jutra na Seni« i »Topola«, slikao je lokvanje u svom ribnjaku. Njegov prijatelj Žorž Klemanso nagovarao ga je da tu seriju zavešta narodu i hrabrio ga je u radu iako je Moneu počeo da popušta vid:

»Vrt na vodi u Živerniju«. Lokvanji u ovom bazenu su postali motiv poslednje Moneove velike serije slika o istoj temi.

KLOD MONE U STAROSTI

Boje mi više nisu izgledale onako blistave kao nekad, prelive svetlosti više nisam slikao onako kako treba. Crvene boje su mi izgledale mutne, ružičaste otužne, a prelazni i tamniji tonovi mi izmiču. Prvo sam pokušao da budem uporan. Koliko sam puta satima sedeo kod mostića na vrelom suncu, baš tu gde smo sad, na poljskoj



»Vratio sam se na neke stvari koje je nemoguće naslikati: voda, a u njoj biljke koje se njišu na dnu.« *Ova slika, jedna iz čuvene serije lokvanja, potiče iz 1918.*

stolici, pod suncobranom, pokušavajući da nastavim prekinuti rad i da ponovo uhvatim svežinu koju je moja paleta izgubila! Uzaludan napor. Ono što sam slikao bilo je sve zrelije, sve više je izgledalo kao neka »stara slika«, i kad bi pokušaj bio završen pa sam ga upoređivao s onim što sam radio nekada, obuzimao bi me strašan bes i ja sam džepnim nožićem sekao sva moja platna . . .

I pored toga što sam ostajao neosetljiv prema finesama i prefinjenoj stupnjevitosti boja u neposrednoj blizini, oči me bar nisu izdavale kad bih se udaljio i gledao predmet u konturama, i to je bila početna tačka novih kompozicija. Istinu govoreći, jedna vrlo skromna početna tačka. Nisam imao poverenja u sebe i odlučio sam da ništa ne rizikujem. Polako sam okušavao snagu u nizu grubih skica koje su me na prvom mestu uverile da je s proučavanjem jarke svetlosti jednom zauvek gotovo — ali su me takođe uverile, iako više ne mogu da radim prelive i pejzaže nežnih boja, da mogu jasno kao i uvek da vidim žive boje izolovane u masi tamnih tonova.

Kako da ovo upotrebim?

Postepeno, namere su mi postale jasnije. Još otkad sam ušao u šezdesetu, želeo sam da nađem neku vrstu »sinteze« svih vrsta tema koje su me privlačile — da na jednom a ponekad na dva platna saberem ranije utiske i senzacije. Odustao sam od te ideje. To bi značilo da treba mnogo i dugo vremena da putujem, da jedno za drugim posetim sva ona mesta kroz koja me je vodio moj slikarski život i da proveravam ranija osećanja. Rekao sam sebi, dok sam radio skice, da niz opštih utisaka, uhvaćenih u ono doba dana kad najbolje mogu da tačno vidim stvari, ne bi baš bio nezanimljiv. Čekao sam da se ta ideja utvrdi, da se grupisanje i kompozicija tema malo-pomalo srede u mom mozgu, same od sebe. I onog dana kad sam osetio da držim dovoljno karata da mogu da probam sreću sa stvarnom nadom u uspeh, odlučio sam da počnem da radim i počeo sam.

PJER OGIST RENOAR ŽORŽU ŠARPANTJEU

1877.

Dragi prijatelju,

Mogu li da Vam tražim, ako je to u granicama mogućnosti, svotu od tri stotine franaka pre kraja ovog meseca. Ako jeste, iskreno

želim da ovo bude poslednji put i da Vam više ne pišem drukčija do obična, vrlo glupa pisma, i da Vam ne tražim ništa jer mi ne biste više ništa dugovali osim poštovanja, pošto sam stariji od Vas, obračun Vam ne šaljem, jer ga nemam.

A sad, dragi prijatelju, budite ljubazni pa toplo zahvalite gospođi Šarpantje u ime njenog najvernijeg umetnika, i recite joj, ako jednog dana budem uspeo, da nikad neću zaboraviti da će to biti zahvaljujući njoj, jer ja sam to nikad ne bih mogao da učinim. Voleo bih da se to desi da bih što pre mogao da je obaspem svojom zahvalnošću.

Pjer Ogist Renoar (1841—1919) proveo je u mladosti četiri godine slikajući lepe rokoko-slike na porculanu, onda je učio kod Glera i postigao izvestan uspeh kao pomodni portretista. Godine 1868. je s Moneom radio u prirodi i njegova tehnika je postala više impresionistička. Šarpantje, kome je Mone uputio vrlo slično pismo, bio je izdavač i, u neku ruku, zaštitnik umetnosti. Renoarov portret gospođe Šarpantje i njene dece, rađen 1878, nalazi se sad u Metropoliten muzeju u Njujorku, koji je još za Renoarovog života platio za njega 50.000 franaka. Kad su ga pitali koliko je dobio, rekao je: »Ja! Tri stotine franaka i jedan ručak.«

Kao i Mone, doživeo je uspeh. Ali, suprotno Moneu, uživao je u njemu. Nije hteo da se odriče komercijalnog uspeha samo zato što je publika u Salonu bila neznalačka i imala umetničke predrasude.

PJER OGIST RENOAR TRGOVCU UMETNIČKIM DELIMA POLU DIRAN-RIJELU

Alžir, marta 1881.

Dragi gospodine Diran-Rijele,

Baš sam pokušavao da Vam objasnim zašto šaljem slike u Salon. U Parizu jedva da ima petnaest ljudi koji su kadri da vole slikara koji ne izlaže u Salonu, a ima ih 80.000 koji ne bi kupili ni jedan nos od takvog slikara. I zato svake godine šaljem u Salon po dva

»Muslimanski praznik u Alžiru« naslikao je Renoar prilikom svoje prve posete »toj čudesnoj zemlji« 1881.

portreta, ma koliko da je to malo. Pored toga, neću da se prepustim maniji i da verujem da je neka stvar loša samo zbog mesta na kome se slučajno nalazi. Ukratko, neću da tračim vreme gajeći mržnju prema Salonu. Neću čak ni da izgleda kao da to radim. Po mom mišljenju, čovek treba da slika što je moguće bolje, i to je sve. Oh! Da su me optužili da zapostavljam svoju umetnost ili da svoje mišljenje žrtvujem idiotskoj ambiciji, ja bih razumeo one koji me kritikuju. Ali, pošto to nije tako, nemaju šta da mi prebacuju, naprotiv. U ovom trenutku, kao i uvek, brinem se samo za

to da dobro radim svoj posao. Želim da slikam divne slike koje ćete moći vrlo skupo da prodajete. Nadam se da ću u tome uskoro uspeti. Držao sam se po strani od svih slikara pod suncem, da bih razmišljao. Čini mi se da sam došao do nečega i da sam našao ono što sam hteo. Možda grešim, ali to bi me mnogo iznenadilo. Budite još malo strpljivi, pa se nadam da ću Vam uskoro dokazati da čovek može da izlaže u Salonu a da i dalje dobro slika.

Zato Vas molim da se zauzmete za mene kod mojih prijatelja. Šaljem slike u Salon iz čisto trgovačkih razloga. U svakom slučaju, to je kao s izvesnim lekovima. Ako čoveku ne pomažu, bar mu ne

Renoar se sledeće godine vratio u Severnu Afriku i naslikao sliku »Stepenice, Alžir«.

škode. Izgleda mi da sam opet u formi. Moći ću mnogo da radim i da nadoknadim izgubljeno vreme.

A sada, želim Vam odlično zdravlje. I mnogo bogatih kolekcionara. Ali, čuvajte ih dok se ne vratim. Ovde ću ostati još mesec dana. Neću da odem iz Alžira dok ne ponesem nešto iz ove čudesne zemlje.

Šaljem hiljadu pozdrava prijateljima i Vama.

Renoar

PJER OGIST RENOAR POLU DIRAN-RIJELU

Napulj, 21. novembra 1881.

Dragi gospodine Diran-Rijele,

Već dugo sam želeo da Vam pišem, ali sam hteo da Vam uz pismo pošaljem i hrpu slika. Međutim, zaglibio sam se u eksperimentisanje — to je bolest. Nisam zadovoljan pa sve iznova počinjem. Nadam se da će ova manija uskoro prestati pa Vam se zato i javljam. Ne verujem da ću doneti mnogo slika s putovanja, ali verujem da sam učinio korak napred, što se uvek dešava posle dužeg eksperimentisanja. Čovek se uvek vraća svojoj prvoj ljubavi, ali s jednim novim obeležjem. Bilo kako bilo, nadam se da ćete mi oprostiti ako ne donesem mnogo slika. Pored toga, videćete šta ću učiniti za Vas u Parizu.

Ja sam kao dete u školi. Nova stranica se uvek uredno napiše, a onda, pljas! ... mrlja. Još uvek pravim mrlje ... a četrdeset mi je godina. U Rim sam išao da vidim Rafaelove slike. Lepe su i trebalo je da ih ranije vidim. Pune su veštine i mudrosti. On nije pokušavao da stvori nemoguće, kao ja. Ali njegovo delo je lepo. U pogledu uljanih slika više volim Engra. Ali freske su divne u svojoj jednostavnosti i plemenitosti.

Verujem da ste dobro, kao uvek, a i Vaša porodica. Ali videćemo se uskoro. Jer, Italija je lepa; ali Pariz ... Ah! Pariz ...

Počinjem nešto da radim. Neću Vam reći šta, jer neću stvar da pokvarim. Sujeveran sam.

Hiljadu pozdrava,

Renoar je gospođu Misiju Sert slikao ništa manje nego osam puta. Na sledećoj strani se nalazi njegov poziv u kome je poziva da dođe i da pozira za četvrti portret.

Renoar

PJER OGIST RENOAR GOSPOĐI MISIJI SERT

3. jula 1906.

Dođi, i obećavam da ću te u četvrtom portretu načiniti još lepšom nego što si. Ja sam dobro i biću još bolje ako budeš mogla da ovog leta dođeš kod mene u Esoa. U međuvremenu ću raditi s jednim ljupkim modelom koji mi je poslao Valoton [*sic*]. Sad, moja adresa: Esoa — Ob. Potrudiću se da ti pokažem neke zabavne stvari i hranićemo se što bolje možemo.

»Želim da slikam divne slike koje ćete moći vrlo skupo da prodajete.« *Renoar je tu kombinaciju postigao u portretu gospođe Šarpantje i njene dece. Prodat je za 50.000 franaka za njegova života.*

Gospođa Žozef Diran-Rijel, snaha čuvenog trgovca umetničkim slikama koji je toliko mnogo pomogao Renoaru i ostalim impresionistima. Ova slika iz 1911. pokazuje sve veće umetnikovo zanimanje za boju, liniju i šemu njih samih radi.

Mnoge kasnije Renoarove slike su slike žena — većinom nagih. Gospođu Sert slikao je osam puta u raznim pozama i haljinama. Molio ju je da spusti gornji deo haljine — »Niže, niže, preklinjem te — zašto, za ime boga, ne pokažeš svoje grudi? — to je zločin!« *Renoara je poslednjih godina života obogaljila kostobolja, ali je nastavio da slika četkicama pričvršćenim za ručne zglobove. Umro je 1919.*

OGIST RODEN PREDSEDNIKU ODBORA ZA SPOMENIKE

1885.

Dragi Predsedniče,

Baš sam ponovo pročitao belešku u *Patriote de Calais*, koja manje-više ponavlja već objavljivanu kritiku i umanjuje vrednost mom delu; »glave treba da čine piramidu« (metod Luja Davida) »a ne kube ili pravu liniju«; to znači da Škola meni jednostavno postavlja zakon. *Moji principi su sasvim suprotni ovom*, koji od početka veka preovlađuje u našem dobu i on se potpuno protivi ranijim velikim periodima umetnosti, a dela zamišljena u ovom duhu hladna su, beživotna i konvencionalna.

2. Kritičaru se čini da se Eustache de Saint-Pierre nalazi pred kraljem; i šta onda rade oni ljudi iza njega? To nije tačno, on napušta grad i silazi u logor; to grupi daje izgled kretanja, pokreta. Eustache prvi počinje da silazi i, po mome, on mora takav da bude.

3. Spomenik će se nalaziti u parku ili u nekoj spomen-građevini koju će arhitekta da sagradi. *On treba da stoji nasred trga.*

Može da se promeni samo onaj ko je izgubio srce i duboko se zaneo u misli; ako možete da učinite da ostanete na tome, moja grupa je spasena. Ta gospoda ne znaju da je to model u srazmeri jedne trećine prema zamišljenom, a ne konsultacija posle koje se delo može da radi iz početka.

U Parizu sam protivnik ove teatralne i školske umetnosti. Od mene ne treba praviti sledbenika ljudi čiju konvencionalnu umetnost prezirem.

Tema ovog pisma je Rodenova skulptura »Građani Kalea«, koja je bila oštro kritikovana s raznih gledišta. Roden nije hteo da je postavi na postolje, kao što je bio običaj, već na zemlju, u javnom parku, tako da današnji građani mogu da izbliza vide svoje pretke.

Ogist Roden (1840—1917) bio je poreklom iz siromašne porodice, i pošto nije uspeo da ga prime u Školu lepih umetnosti — rad mu je već bio antiakademski — morao je da se izdržava radeći kao vajarski pomoćnik. U dvadeset petoj godini poslao je u Salon svog »Čoveka sa slomljenim nosem«, ali je odbijen zbog »nedostatka mo-

ralnog dostojanstva«. Godine 1876. je posetio Italiju i pao pod Mikelanđelov uticaj. Međutim, u isto vreme je bio u bliskom dodiru s impresionistima i u jednom pismu Moneu izjavio je da je zahvalan slikarstvu jer mu pomaže da shvati svetlost, oblake i more, dok je on u crtežima pokušavao da uhvati pokrete i kretanje u svim promenljivim aspektima. U očima javnog mnenja Rodena je s impresionistima vezivala i njegova opozicija prema akademizmu.

Nije uspeo da pridobije gradsko veće Kalea za svoje shvatanje grupe »Građani«, kao što to nije uspeo ni u Nansiju u pogledu statue »Klod Loren«, ni mnogo puta posle toga. Međutim, u privatnim krugovima njegove biste su bile mnogo cenjene i tražene.

»Spomenik će se nalaziti u parku...« *Poznata Rodenova skulptura »Građani Kalea« sad stoji u vrtu ispred gradske većnice.*

Roden

»Bista Žorža Klemansoa«. Rodenove biste su bile mnogo tražene.

OGIST RODEN KAPETANU BIGAN-KERU

Oktobra—decembra 1900.

Moram ti reći, prijatelju, da je moralni rezultat moje izložbe vrlo lep, a što se novca tiče, pokriću svoje troškove. Prodao sam za 200.000 franaka, a nadam se i više. Dobio sam i neke porudžbine. Dela su mi otkupile skoro sve galerije: Filadelfija, »La Pensée«; Kopenhagen je kupio za 80.000 franaka, za celo jedno odeljenje u svojoj galeriji; Hamburg, Drezden, Budimpešta, itd.... Na izložbi nije bilo mnogo Amerikanaca ni Engleza, ali je bilo vrlo mnogo Nemaca. Eto, vidiš, uvek se desi nešto neočekivano. Novca

od ulaznica, na koji sam se oslanjao, nije bilo mnogo, ali je zato dosta otkupljeno. Od tih 200.000 franaka odbijam trećinu za troškove, mermer, bronzu; ostaje 140.000; troškovi su bili 150.000. To su, prijatelju, vrlo lepe vesti koje ti šaljem i nadam se da ću te uskoro videti.

Ogist Roden

Roden je mnogo čitao. Književnost mu je dala ideje i podsticaja za mnoga njegova dela, kao što su nedovršena »Vrata pakla«, inspirisana Danteovim »Paklom«. U svom testamentu savetuje mladima da svoje delo usavršavaju kao časne zanatlije, kao što su to činili stari majstori, i da vole trud koji delo zahteva. Jedno od njegovih poslednjih pisama upućeno je belgijskom pesniku Emilu Verharenu, koji je i sam pripadao modernističkim pokretima, a umro je 1916:

OGIST RODEN EMILU VERHARENU

Veliki moj Pesniče,
Koga volim zbog njegove snage, koji me hrani, koji govori stvari istinite.

Kao orač, tvoj plug, tvoja misao, razbacuje busenje levo i desno s ivica rane; — ti donosiš plodnost, seme ti je pravo. Ja se rđavo izražavam, ali ti dobro razumeš ... Toliko imam briga. Seme, rđavo seme je bačeno na mene ...

Kao neko ko izmišlja svoj život, pa našavši da je težak pošto ga je dovršio, otkriva njegovu tajnu u lepim poukama kojima su nas učili u katihizisu a kojima smo se smejali ... Dok sam u postelji, taj skup pouka vodi prisne razgovore sa mnom, kao mudri prijatelji. Kako celom mom životu, čak i u najboljim trenucima, nedostaje ta slast ... Ta planina s koje mi ljudi starog doba otkrivaju mudar život i moje pogreške, sve prouzrokovane mojom budalastom taštinom, glupom ambicijom. — Gde mi med mudrosti pokazuje moje idiotske pogreške. Ti veliki ljudi mi baš sad obelodanjuju ozbiljne, plemenite misli. Kazna mora da očisti um, da ga pripremi za lepe misli u dobrim knjigama ... Kakva slast u shvatanju svojih zabluda, čak i nepopravljivih, ali svojih zabluda!

»Regentov park, London. Primroz Hil«. Pisaro je ovu sliku dovršio u Francuskoj.

KAMIJ PISARO SVOM SINU LISJENU

Eranji, 26. aprila 1892.

Dragi Lisjene,

Tačno je, ja bih svakako gubio vreme da sam pošao s tobom. Ovde sam uspeo da uradim nekoliko dobrih studija proleća u ulju i da dovršim »Kravaricu«, »Ženu koja sedi« i »Londonski park«, Primroz Hil. Čini mi se da su te slike, s gledišta jedinstva, mnogo bolje. Koliko se razlikuju od studija! Sad sam više nego ikad za korišćenje utisaka iz pamćenja; to je manje od realnosti — prostačkog nestaje i ostaje samo dah istine, trenutno sagledane, naslućene. Kad pomislim da to nije shvaćeno, ponovo mi se vraća strepnja

»Kju Grin« — još jedna Pisaroova slika Londona.

pred budućnošću, i pored uspeha izložbe. — Od mojih kolekcionara iz Pariza nemam vesti. Da ih, možda, nije ukočio strah od dinamita?

Kamij Pisaro (1831—1903), sin jednog trgovca, Jevrejina, u Zapadnoj Indiji, došao je u Pariz 1855. Slikao je pejzaže i seoske teme i sprijateljio se s Moneom, Sezanom i Gogenom. Izlagao je 1874. na prvoj izložbi impresionista. Godine 1884. je usvojio poentilističku tehniku, ali ju je ubrzo napustio. Pošto nije bio tako strastan poklonik teorije kao Sera, ostao je dosledan impresionističkom idealu vernosti vizuelnoj pojavi. Pred kraj života je živeo na svom imanju u Eranjiju. Sva petorica njegovih sinova su postali slikari ili zanatlije. Najstariji, Lisjen, najzad se nastanio u Engleskoj, gde

je osnovao Eranji-pres i davao nacrte za mnoge ilustracije u drvorezu. Ovo pismo pokazuje kako su se ideje Pisaroa ponovo menjale — on je stalno bio u potrazi za novim načinom izražavanja — udaljavao se od slikanja u prirodi i išao ka smišljenoj kompoziciji.

Opaska o dinamitu je aluzija na tadašnje prestupe anarhista — jedna bomba je baš bila bačena na »Kafe Veri« — i na suđenje Ravašolu, koje je bilo tema dana. Prilikom prikupljanja novca u korist dece uhapšenih anarhista, i Pisaro je dao prilog.

KAMIJ PISARO SVOM SINU LISJENU

Eranji, 26. jula 1893.

Žorž mi kaže da Eping nije lep. Gluposti! I sa malim mogu tako ljupke stvari da se naprave. Teme koje su suviše lepe, na kraju postaju teatralne — uzmi Švajcarsku, na primer. Pomisli na sve one lepe stvarčice koje je Koro napravio u Žizoru: dve vrbe, malo vode, most, kao slika na opštoj izložbi. Kakvo remek-delo! Neka su blagosloveni oni koji vide lepe stvari na skromnim mestima, tamo gde drugi ljudi ne vide ništa! Sve je lepo, važno je samo biti kadar to protumačiti. A po tvom opisu mi izgleda da je vrlo zanimljivo . . .

KAMIJ PISARO SVOM SINU LISJENU

Eranji, 15. septembra 1893.

Dragi Lisjene,

Nebesa, kako se novac troši!! Nije mi mnogo ostalo. Jedino se nadam da Diran, koji ima čulo da shvati kad je nekome potreban, neće početi da me nasamaruje . . . Nestrpljivo čekam trenutak da pođem zbog toga u Pariz. Šen, trgovac iz Ulice de la Pe, radi na tome da sklopi ugovor između mene i zlatara Vevera. On je veliki špekulant škole iz 1830. i zaradio je na tome velike svote novca; izgleda da tek što nije svršio stvar. Ali je Čikaška izložba, koju on nije uspeo da izbegne, bila pravi slom. Plašim se da će ga to rashladiti. Ta čikaška glupost je vrlo nesrećna stvar. Ko, dođavola, želi da ide među te mesare???

»Neka su blagosloveni oni koji vide lepe stvari na skromnim mestima«. »*Popodnevni odmor u Eranjiju*«.

Sećaš li se da mi je Mone rekao da Montenjak ponovo ulazi u igru. Teško! On se ne miče; naravno, on zastupa Satona, velikog američkog trgovca koji ima sto dvadeset Moneovih slika. On, na nesreću, ne voli moje slike. To je rekao i Direu i Moneu. Pa ipak, što da ne? Možda će se predomisliti pa će još više da se oduševi zbog ranijeg stava. Ipak sam zabrinut. U Šenovoj galeriji sam se upoznao s jednim američkim trgovcem koji neće ni da dirne ništa osim slika iz 1830-ih godina. Priznao mi je da je učinjen veliki korak napred.

»Onda, dobro!« rekao je Šen, »počnite dok stvari ne poskupe!«

»E, toliko nismo baš uvereni«, rekao je trgovac. »Saton ima mnogo Moneovih slika. Ako ubrzo ne otpočne s rasprodajom, može da se pokaže da je to rđavo uložen novac!«

Saton je počeo da se takmiči s Diranom, oni se bore na naš račun. O tome čujem ponešto i sve me to mnogo zabrinjava. Eto, pošto nisam špekulant, kažem sebi da se treba osloniti na sreću!

Vreme je danas užasno. Kiša je i duva vetar. Šteta, mora da je i kod tebe u Epingu tako. Poslednjih dana je bilo vrlo lepo, i ja sam bio počeo da koristim prirodu. To je da čovek pobesni, ovo je najlepše doba godine, septembar i oktobar. Više ne mogu da podnesem leto s onom teškom, dosadnom zelenom bojom, suvim daljinama u kojima sve može da se vidi, žegom koja muči, iscrpenošću i pospanošću. Umetnička osećanja oživljavaju septembra i oktobra... ali tad padaju kiše i duvaju vetrovi!

»Saton« je Džejms F. Saton, jedan od osnivača Američkog umetničkog udruženja, koji je 1884. pozvao Diran-Rijela da organizuje svoju prvu izložbu u Njujorku.

KAMIJ PISARO SVOM SINU LISJENU

Pariz, 26. aprila 1900.

Dragi Lisjene,

Očigledno je da je u pitanju nesporazum. Šta znači ono što mi pišeš o modernom pokretu, komercijalizmu itd., itd.? Bar to nema veze s našim shvatanjem umetnosti. Ti dobro znaš da isto kao što Viljem Moris ima uticaja na trgovinu u Engleskoj, tako su i pravi umetnici, koji nešto traže, vršili i vršiće uticaj na komercijalnu umetnost. Mi ne možemo da sprečimo tu glupu vulgarizaciju. Idu toliko daleko da neke Koroove likove štampaju za bakale... to je sušta istina. E, da, potpuno sam svestan da je povratak Grcima i primitivnoj umetnosti reakcija na komercijalizam. Tu leži zabluda. Trgovina nam ih spremno donosi kao i sve drugo; stoga to ne vredi. Zar ne bi bilo bolje da se ponovo utopimo u prirodu? Nikako ne

smatram da grešimo i da bi trebalo da se okrenemo parnim mašinama idući stopama publike. Ne, hiljadu puta ne! Mi smo ovde da pokazujemo put! Po tebi, lek je u italijanskoj primitivnoj umetnosti. Po meni, to je zabluda... lek treba naći u prirodi, više nego ikad. Neka svako od nas ide putem koji smatra da je bolji, pa ćemo videti ko je u pravu. Najzad, novac je prolazna stvar; zaradimo nešto novca, pošto moramo, ali zadržimo našu ulogu...

KAMIJ PISARO SVOM SINU LISJENU

Pariz, 8. maja 1903.

Taj gospodin Djuherst ni najmanje nije shvatio impresionistički pokret. On u njemu vidi samo tehnički metod i meša imena, Budena smatra boljim od Jonkinda. Šteta. Tvrdi i to da nismo [Mone i ja] ništa znali o svetlosti pre odlaska u London; ali mi imamo studije koje dokazuju suprotno. Previđa uticaj Kloda Lorena, Koroa, svih slikara XVII veka a najviše Šardena. On ne shvata da su nam Terner i Konstebl, i pored usluge koju su nam učinili, potvrdili našu sumnju da ti slikari nisu razumeli *Analizu senki*, koje kod Ternera uvek predstavljaju hotimičan efekat, običnu tamnu zakrpu. Što se podele tonova tiče, Terner nam ju je potvrdio kao metod a ne i kao sredstvo za tačnost ili vernost prirodi. U svakom slučaju, XVIII vek je naša tradicija. Meni se čini da se i Terner ugledao na Kloda Lorena, čak verujem da se jedna Ternerova slika, »Zalazak sunca«, nalazi pored Klodove! To je tipično... Šta ti misliš o tome? Taj gospodin Djuherst ima debeo obraz, zar ne?

Engleski slikar Vinford Djuherst je pisao knjigu (najzad objavljenu 1904) »Impresionističko slikarstvo, njegovo poreklo i razvoj«. Pisaro je baš bio pročitao neke njene delove objavljene u listu »Studio«. Terner je u svom testamentu tražio da njegove dve slike »Sunce se rađa kroz izmaglicu« (1807) i »Didona gradi Kartaginu« (1815) budu u Nacionalnoj galeriji smeštene pored dveju slika Kloda Lorena.

ŽORŽ SERA MORISU BOBURU

Avgusta 1890.

...Na kraju Vam šaljem estetički i tehnički memorandum kojim se završava knjiga gospodina Kristofa, a koji sam ja napisao. *Malo ga menjam, pošto me štampar nije potpuno razumeo.*

ESTETIKA:

Umetnost je harmonija.

Harmonija je analogija suprotnosti, analogija sličnosti, *tona, boje, linije,* iz ugla dominante, a pod uticajem osvetljenja u veselim, mirnim ili melanholičnim kompozicijama. Suprotnosti su:

Za tonove { svetliji / bleđi } za tamnije.

Za boju, dopunske, to jest neka crvena suprotstavljena boji koja je dopunjava itd. (crveno-zelena; narandžasto-plava; žuta poput sleza).

Za linije, one koje čine pravi ugao.

Veselost *tona* je svetla dominanta; veselost *boje,* topla dominanta; veselost *linije,* linije iznad horizontale.

Mirnoća tona je jednakost svetlog i tamnog; mirnoća boje, toplo i hladno, a horizontala za linije.

Melanholičnost tona je hladna dominanta, a linije, upravljenost nadole.

TEHNIKA:

Uzeti kao istinu pojavu trajanja impresije koju svetlost stvara na mrežnjači.

Sinteza je nužna rezultanta. Izražajno sredstvo je optičko mešanje tonova, boja (lokalizovane boje i boje svetlosti, sunca, gasne lampe, uljane lampe itd.), to jest svetlosti i njenih reakcija (senki) po zakonima *suprotnosti* stupnjevite podele ozračivanja.

Okvir treba da bude u skladu suprotnom od sklada tonova, boja i linija slike.

Žorž Sera (1859—1891) bio je veliki teoretičar neoimpresionista. Poentilizam (ili divizionizam) je njegov pronalazak, mada ga je Pisaro u početku isto tako vatreno upražnjavao. Poentilizam je trebalo da predstavlja modernu sintezu metoda zasnovanu na jednom naučnom otkriću koje se inspirisalo hemičarem Ševrelom, koji je istraživao kontraste boja, i fizičarom Džejmsom Maksvelom i njegovim teorijama o prirodi svetlosti. Ideja je bila u tome da se boje razbiju u tačkice i da se ostavi oku posmatrača da ih ponovo spoji.

»Gospodin Kristof« je Seraov biograf Žil Kristof. Pošto nije mogao da razume Seraovu teoriju, zamolio je umetnika da sam napiše njene glavne tačke, pa da ih priključi knjizi.

Poentilizam je izmislio Žorž Sera. Za ovu sliku, »Nedeljno popodne na ostrvu La Grand Žat«, bilo je potrebno napraviti brojne pripremne studije i crteže i slikanje je trajalo dve godine.

ANRI DE TULUZ-LOTREK SVOJOJ ROĐAKI
MADLENI TAPIJE

Nica, 1881.

Susetka mi je gospođica Lekuter De Žese. U zrelim je godinama. Preko puta nas stanuju jedan Jermenin i jedan mladi ruski doktor, sestrić (i verovatno naslednik) gospodina Nanikova. Ostalo su većinom stare, ružne Engleskinje. Mogu da pomenem starog kapetana Kembela (STARI POZNANIK), gospođice Parsons — Amerikanke koje smo prošle godine imali čast da upoznamo — i gospođu Eliot, koja će (saznao sam kasnije) proslaviti svoj (pst!) pedeseti rođendan, a izgleda kao da ima najviše 30 godina. Nedavno se udala za jednog člana parlamenta, gospodina Izaka.

19. januara. — Oprosti mi, draga rođako. Sprečavala me je lenjost, a još više rđavo vreme! Kiša, kap, kap, prljavština, blato, dosada, sve nam je to Večni Bog dao u izobilju. Odvratno, zar ne?

Da ukratko izložim. Video sam Sijermonove, ljubazne kao i uvek... Zbog toga mi je još više žao što nisu u ovom hotelu. Ovde je prilično tmurno, nedostaje mi moj Holanđanin!!! Računati s njim kao s nekim ko razveseljava — to ti je ključ za sve ostalo. Za stolom posmatram Jermenina i dodajem senf gospođici Lekuter. Puno je događaja, gotovo kao u manastiru. Juče se gospodin Sijermon vratio od kuće. Dolazio je ovamo i ljubazno mi je dao malo ohrabrenja. Došla je i madmoazel (ti znaš da ona neće da je nazivamo gospođicom). Odlično je uradila što je zakasnila. Tako nisam imao prilike da je užasnem svojim delima. Izložba je otvorena, i ja sam napravio Dašov portret. Poziranje je bilo zabavno jer se on naljutio na Ežena, kome je bilo rečeno da ga zadrži u istom položaju.

Frau Bitman je bulaznila, odlučila je, »Gospodine le Gond«, da nam utrapi svoju kćer. Srećom, Mama je rešila da je odbije.

Fuj!...

Tako je to. Gospodin Feltisov (sestrić gospodina Nanikova) ima brata koji se sinoć oženio. Da bi to proslavio, napravio je malu porodičnu svečanost na koju je pozvao gospođu Virule, gospodina Levija, gospodina i gospođicu Firten, gospodina i gospođu Izak, gospodina Luja i gospodina ———, kao i Ežena. Pošto su, kao što

kažem, to pripremili za posle večere, udešavali su se do posle devet. Kad smo mi napustili sto, došli su da zauzmu naša mesta. Bio sam na galeriji i prilično sam se dosađivao, kad stiže gospođa Lekuter, vrlo ljubazno (da sam samo znao), da me pozove da se pridružim njihovoj nevinoj zabavi. Prišao sam i seo pored jedne vrlo visoke i vrlo ružne gospođice koja je stigla dva dana ranije, kad uđe Adolf i reče da me traži neki gospodin (da sam samo znao!). Istrčao sam u hol, ali me on povuče u trpezariju. Tek što sam ušao, gospodin Feltisov mi stavi cvet u rupicu od kaputa (i to svoj, molim lepo), a madam, koja me je pozvala da sednem desno od nje, naredi da mi donesu 4 razne čaše. U početku sam se bunio, ali gospodin Feltisov nije hteo ni da čuje. Tako sam počeo, prvo pomalo... Guc. Dobro, zar ne? U svakom slučaju, kao što znaš, samo prva čaša ide teško... Išlo je vrlo dobro... Što se njih tiče, počeli su mnogo pre mene i bili su sve nežniji. Pili smo u zdravlje mlade i mladoženje. O, gospođo Virule!!! U tom trenutku su osećanja bila na vrhuncu, te su gospodin Morgan i gospodin Virtan poljubili gospođu Virule. Ežen je skakao kao majmun, a gospodin Levi je vikao hip, hip, hip, ura!!! Što se mene tiče, strašno me je bolela glava.

Ubrzo sam otišao da spavam, vrlo postiđen. Strašno. Bio sam sasvim van sebe!!! Počeo sam da se pitam koliko će to još da traje, kad, odjednom, jedno gromoglasno ura! prekide moju neizvesnost. Ne treba ništa više da ti kažem. Poštedeću te komplimenata kojima me je Mama obasula.

Sreda, 26. januara. — Posle jednog neuspelog pokušaja, platili su po nekoliko sesteraca više i večeras će biti bal. Pokušaću da ti predstavim kako je to izgledalo od pet i trideset posle podne.

Večera u pet i trideset. Ljudi su bili nervozni i razmišljali o velikom događaju. Sto je odmah uklonjen, a ostavljen je samo jedan deo za bife. Ove pripreme sam posmatrao u društvu jednog tihog Engleza koji je pušio na lulu. Prikucali su mušemu i izribali je. Otišli smo da se doteramo. Možeš da zamisliš koliko je sve to bilo ozbiljno kad ti kažem da sam izgledao skoro čist.

Sišao sam. Svi su još uvek bili u sali: dvojica mladih Engleza, koji stanuju u sobi do naše, besprekorno odeveni, njihove dve sestre koje liče na kišobrane odevene u ružičasto, kao njihove gošće, i mala crvenokosa gospođica u plavom. To je onaj tip devojke koji sam pokušao da prikažem na konju, ali nisam uspeo.

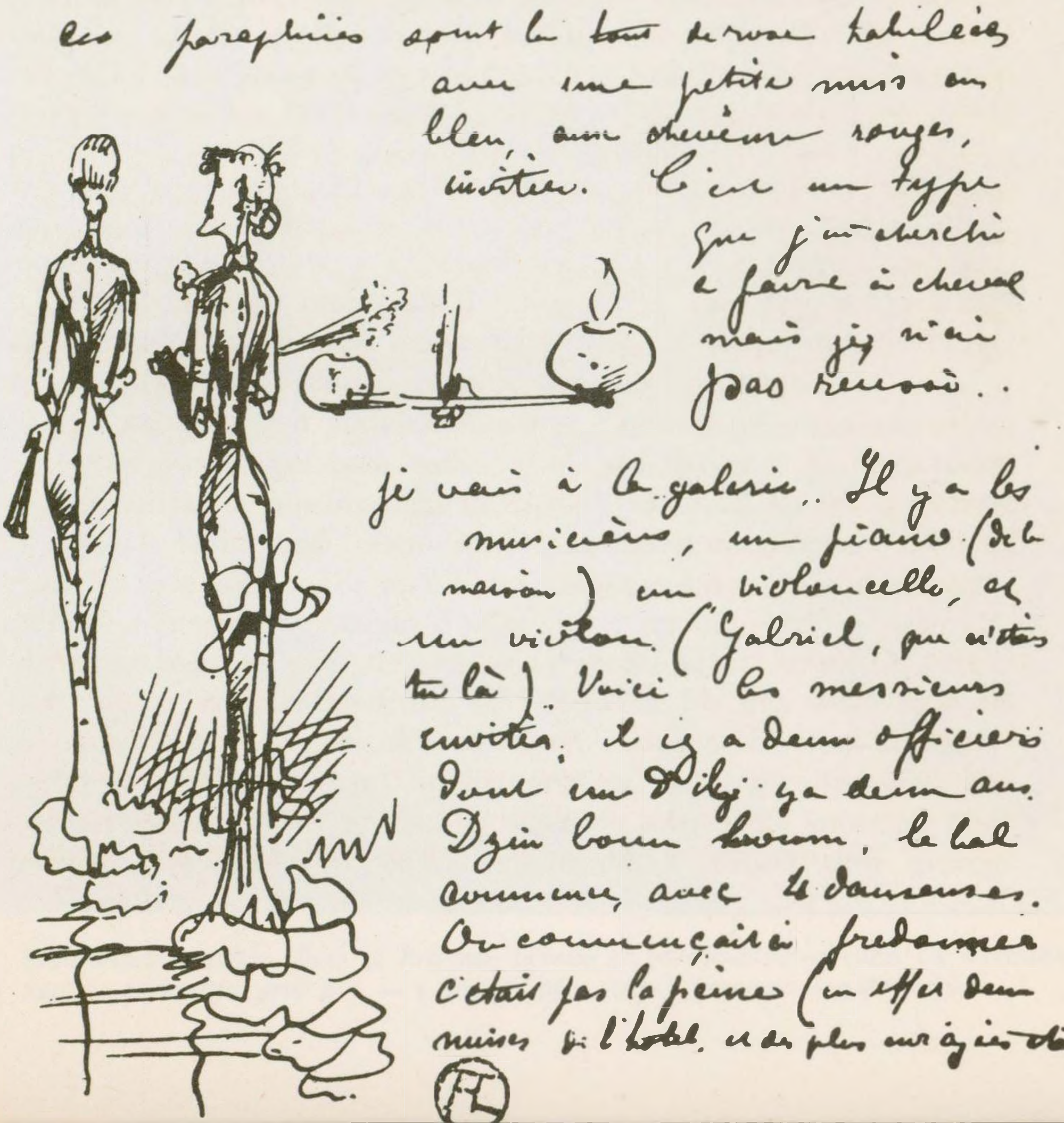
Otišao sam na galeriju. Tamo su bili svirači, klavir (hotelski), čelo i violina. (Gabrijele, što nisi ti bio tamo.) Tada su stigli pozvani muškarci: dva oficira, od kojih je jedan bio ovde pre dve godine. Cin, bum, bum, počeo je bal s četiri mlade dame kao partnerke. Ljudi su taman počeli da šapuću da to nije bilo vredno truda (dve najoduševljenije igračice, mlade Engleskinje koje su stanovale u hotelu, bile su bolesne) kad stiže jato bezazlenih lepotica, od kojih uzgred možemo da pomenemo gospođicu Lekuter (koja je napunila 35 godina), gospođicu Armitez [*sic*] (ženski šimpanzo, sestra jednog sveštenika, pedesetih godina) i gospođicu Lidlu [*sic*] (koja se smeje kao kokoška i negde je na polovini između prve dve). Prve dve dame su otvorile svoja srca i otkrile lepu zbirku violinskih žica. Cin, bum, bum . . . Upale su dve ili tri gospođice i dve mlade udovice u crnom satenu (gde se sve crnina neće naći!). Cin, bum, bum. (Ovo je sad za mene), gospođa V., u crnom somotu (šta kažeš na to?), i gospodin Fitisov trče u ugao kod bifea, zajedno s dva kapetana, Morganom i Kembelom. Taman sam čestitao sam sebi na svojoj situaciji, kad Apćiha!!! AAAp!!! ćiha!!! Svi su počeli da kišu. Mlade dame koje su igrale očajnički su se borile protiv kihanja; njihovi partneri isto tako; jedan čovek je jednostavno ostavio svoju partnerku i otišao u ugao gde je ostao četvrt sata. Stari kapetan Kembel je bio uveren da ima jak nazeb, a isto i gospodin Levi [*sic*]. Kapetan Morgan nas je baš uveravao da on nije ni najmanje pao pod opšti uticaj, kad . . .

To je bio veličanstven prizor.

Anri de Tuluz-Lotrek-Monfa (1864—1901) vodi poreklo iz jedne od najstarijih porodica francuskog plemstva. Kad je pisao ovo pismo, imao je šesnaest godina i već je bio svestan da mu je suđeno da do kraja života ostane bogalj. Još od najmlađeg doba je neprestano crtao, uglavnom prizore iz lova i konje, a tad je već počeo i da slika. Pošto mu se otac rugao, a uz to se nije osećao

pripadnikom društva u kome je rođen, Tuluz-Lotrek je svoj pravi dom našao u boemskoj sredini Pariza, muzik-holovima, kafeima i javnim kućama. Oni su inspirisali njegove litografije, plakate i slike koje su mu donele toliku slavu i stvorile mu ugled. Godine 1899. je teško oboleo i morao je da ode na kliniku, a umro je u trideset osmoj godini. Ovaj odlomak je uzet iz dnevnika koji je pisao na oporavku u Nici, posle dva nesrećna slučaja koja je doživeo. Dnevnik je nazvao »Cahier de Zig-zags« i posvetio ga svojoj rođaki Madleni Tapije, da bi je razveselio svojim živim opisima događaja i utiscima sa svog boravka s majkom u jednom hotelu na jugu Francuske.

Stranica iz dnevnika šesnaestogodišnjeg Tuluz-Lotreka koji je nazvao »Cahier de Zig-Zags«, sa skicom dveju Engleskinja »koje liče na kišobrane«.



MAKS LIBERMAN ALFREDU LIHTVARKU

Vanze, 5. juna 1911.

Dragi prijatelju,

Tvoje pismo od 31. maja mi je pričinilo naročito zadovoljstvo, stiglo je ujutru, i ja sam hteo odmah da ti odgovorim, te iste večeri. Ali večeri u vrtu su tako lepe da nisam mogao da se odlučim da sednem za pisaći sto, i tako je prošla cela sedmica, i tek sad, u tišini ovog nedeljnog jutra — čak i moja dobra Lujza, *»le coeur simple«*, još spava — radim ono što mi je uveče nemoguće, i to zbog tebe (jer sam zbog tvoje saradnje u vrtu zavoleo to mesto mnogo više nego ranije).

E, sad, da pređemo na Hrista, ili pre Isusa u hramu. Tu sam sliku naslikao u Minhenu od kraja decembra 1878. do aprila 1879. U Minhen sam došao iz Venecije, u kojoj sam proveo dva meseca, i hteo sam da ostanem u njemu nekoliko dana, ali tih nekoliko dana se pretvorilo u šest godina. Ideja za tu sliku pojavila se još 1876, što može da se vidi iz velikog broja crteža u mojoj svesci za skice — koju ći ti jednom pokazati kad dođeš u Berlin. Onda sam 1877. slikao studiju amsterdamske sinagoge, koju sad ima Šulte, a dok sam bio u Veneciji, radio sam jednu tamošnju sinagogu, građenu u XVI veku, koja može da se vidi na slici na stepenicama. Kao što sam rekao, sliku Hrama sam počeo da radim u Minhenu, i to je bila prva stvar koju sam tamo slikao. Modele sam uzeo iz minhenskih hrišćanskih bolnica, delimično zato što Jevreji retko poziraju umetnicima, a delimično zbog nečeg drugog što je kod mene od mladosti uticalo na izbor modela. Izgleda mi da je jevrejski tip ljudi suviše izrazit, da lako zavede u karikaturu — greška u koju je, izgleda mi, Mencel upao. Čini mi se da sam ti ovo isto rekao pre mnogo godina kad sam slikao Momsena za tebe. Momsen je uvek bio pravi nemački profesor iz *Fliegende Blätter*, koji stalno zaboravlja kišobran. Isusa sam slikao po jednom Italijanu. Došao sam do zaključka da su Rembrantovi modeli bili većinom hrišćani. Njegovo isticanje duhovnog aspekta dovelo je do verovanja da je on većinom slikao Jevreje. Na primer, slika pod nazivom »Jevrejska nevesta« rađena je po Hendrikjeu i njegovom sinu Titusu. Rembrant je slikao duh Jevreja, a Mencel

Libermanova slika »Isus u hramu« učinila ga je čuvenim u roku od nekoliko časova kad ju je izložio prvi put — i ona je bila povod javnom negodovanju.

njihov spoljni izgled; isto tako kao što su Lajbl i Defreger činili sa Tirolcima. Lajbl ih je predstavljao kao slikar, to jest iznutra, a Defreger im je prilazio učeno, spolja.

Verujem da sam ti ispričao kako me je ona slika koja je u 10 časova ujutru izašla pred izložbeni žiri učinila do uveče slavnim, tako da su mi dozvolili da se pridružim Gedonu, Lenbahu i Vagmileru — u stvari bogovima — u »Allotria«; kako je Cigel izjavio da u Minhenu već trideset godina nije naslikano takvo remek-delo; da se u Bavarskoj skupštini dva dana o tome vodila debata (i samo zahvaljujući tadašnjem vođi stranke Centra nisam razapet na krst); kako sam se preko te slike upoznao s Lajblom i kako sam — pošto mi je Lenbah savetovao da se sklonim od besa gomile — otišao u Dahau i ponovo ga otkrio za slikarstvo. *Habent fata sua tabulae.* Šteker je tvrdio da ga je ta slika pokrenula na antijevrejsku kampanju, a moja verska braća su mi to skupo platila time što petnaest godina nisu kupovala moje slike. Oko te slike je izbila najodvratnija novinarska svađa, i dok sam se ja, bolestan od čitave bune koja sad, kad pogledam sliku, izgleda skoro neverovatna, rešio da više nikad ne slikam biblijske teme, Isus je postao polazna tačka novog religioznog slikarstva.

Maks Liberman (1847—1935), sin bogatog industrijalca Jevrejina, rođen je u Berlinu. Studirao je kod Munkačija u Parizu, a 1874. je otišao u Barbizon, gde je živeo izvesno vreme i pao pod Mileov uticaj. Sliku »Isus u hramu« je naslikao neposredno po povratku u Nemačku, 1878. Ovo pismo, pisano trideset godina posle tog događaja, negoveštava da ga je više zanimala sama tema nego tehnika. Međutim, on je kasnije sve više slikao impresionističkim manirom i postao je vodeći predstavnik impresionizma u Nemačkoj. Posedovao je lepu zbirku impresionističkih dela i napisao knjigu o Degau. Godine 1899. postao je prvi predsednik novonastalog pokreta za otcepljenje (»Sezession«) u Berlinu. Pošto je bio Jevrejin, nacisti su njegova dela kasnije uklonili iz javnih galerija. Slika »Isus u hramu«, koja se ranije nalazila u hamburškoj Kunsthalle, prodata je 1941. i ne zna se gde se sada nalazi.

EDVARD MUNK SVOJOJ TETKI KAREN BJOLSTAD

Berlin, 1903.

Večeras je bila prava najezda boema iz Kristijanije, koji su se napijali do besvesti i nisu mi dali da radim. Primetio sam da su neki od njih shvatili da ja na svaki način moram da pobegnem od Kristijanije i većine ljudi odande — i da potpuno prekinem svaku vezu s tom grupom na čelu sa X, koja se ponela prema meni svirepo

»Autoportret između sata i postelje«. Ovaj autoportret je Edvard Munk naslikao 1940 — četiri godine pred svoju smrt.

i nepravedno i zagorčala mi život. Jasno mi je i to da moram da preduzmem korake da se oslobodim neurastenije nastale zbog te zle žene koja me godinama proganja. Sad vidim da su svi oni žestoki napadi samo nezdrava posledica dugotrajnog mučenja. Naći ću neko sasvim tiho mesto, gde ću moći na miru da slikam.

Još uvek dobijam vrlo laskava pisma iz Nemačke — u Vajmaru čine sve samo da dođem i već imam odande dve porudžbine za jedan portret. Pored toga, iz Kemnica u Saksonskoj dobio sam porudžbinu za jedan portret. Ali neću ići tamo dok se živčano ne smirim.

Pozdravljam Inger i Lauru.

Voli te Edvard Munk

Edvard Munk (1863—1944), norveški slikar i grafičar, piše svojoj tetki pod teretom ozbiljnih duševnih patnji, u vreme kad je bio žrtva akutne manije gonjenja. Stanje mu je bilo pogoršano činjenicom da ga je ta »zla žena«, s kojom je nekoliko godina ranije doživeo ljubavnu aferu, obavezala da joj redovno isplaćuje novac.

»Boemi iz Kristijanije« su bili grupa norveških umetnika i pisaca među kojima je Munk provodio prve godine svog umetničkog života. Njegove neobične slike, koje proganjaju čoveka svojom melanholičnom erotičnošću i obuzetošću smrću, sablaznile su norveške kritičare. Zato je Munk otišao u inostranstvo, u Pariz, a posle toga u Nemačku — u kojoj je, uglavnom, živeo od 1892. do 1908. Tamo su njegovu umetnost najviše cenili i njegova umetnička reputacija je cvetala. Godine 1908. su ga njegove duševne muke dovele do fizičkog i nervnog sloma, te je smešten u jedan danski sanatorijum. Kad se oporavio, dodelili su mu počasno mesto na izložbi »Sonderbund« u Kelnu, pošto su ga uvrstili u četiri pionira moderne umetnosti, zajedno sa Sezanom, Van Gogom i Gogenom. U njegovoj otadžbini su ga priznali onda kad su poručili da izradi seriju freski za Univerzitet u Oslu. Munk je izvršio veliki uticaj na slikare impresioniste, a sad se smatra vodećim skandinavskim slikarom svog doba.

Munk se nikad nije oženio, i jedini intimni spisi za koje se zna jesu pisma njegovoj porodici, naročito tetki i dvema sestrama, kojima je bio duboko privržen.

POL GOGEN ŽORŽU DANIJELU DE MONFREDU

Tahiti, novembra 1895.

Dragi Danijele,

Do trenutka kad sam primio tvoje ljubazno pismo, nisam bio još ni dodirnuo kičicu, osim da njome obojim staklo na prozoru ateljea. Morao sam da se zaustavim u Papeteu, u jednom privremenom stanu, i da se odlučim da najzad sagradim sebi u selu veliku tahićansku kolibu. Veličanstven položaj, uzgred rečeno, u senci, pored puta, zadivljujući pogled na planine u pozadini. Zamisli jedan ogroman ptičji kavez s rešetkama od bambusa i krovom od kokosovog lišća, podeljen na dva dela mojim starim zavesama iz ateljea. Jedan deo služi kao spavaća soba s vrlo malo svetlosti, da bi bilo sveže. Drugi deo je atelje, s velikim prozorom na krovu. Na podu su asure i moj stari persijski tepih. Cela koliba je ukrašena komadima tkanina, retkostima i crtežima.

Vidiš da me trenutno ne treba mnogo žaliti.

Svake noći mi u krevet dolazi najezda malih lakomislenih devojaka; prošle noći su bile tri odjednom. Moraću da prekinem ovakav vetropirast život, da dovedem jednu ozbiljnu ženu i da stalno radim, naročito zato što osećam da sam za to dobro raspoložen i da ću moći da radim bolje nego pre.

Dok sam bio na putu, moja bivša žena se udala, te sam bio primoran da njenom mužu nabijem rogove, ali ona ne može da živi sa mnom iako se vratila kod mene i bila nedelju dana . . .

Pol Gogen (1848—1903), čiji je romantični život uticao na sledeću generaciju skoro isto koliko i njegovo slikarstvo, bio je sin jednog francuskog novinara. Majka mu je bila Peruanka španskog porekla, i on je u mladosti nekoliko godina živeo u Limi. Kasnije je bio đak francuske pomorske akademije, otišao u Južnu Ameriku putujući kao običan mornar, postao vešt berzanski posrednik, sakupio zbirku impresionističkih slika i počeo da slika kad je imao trideset godina. Godine 1883. je napustio poslovnu karijeru i posvetio se umetnosti. Posle nekoliko godina provedenih u Parizu, povukao se u Bretanju i počeo da slika novim stilom. Posle boravka s Van Gogom u Arlu, otišao je na Tahiti, izjavivši: »Je veux aller chez les sauvages« ; tad je imao četrdeset tri godine. U Francusku se vratio 1893, ali je posle dve godine ponovo otišao na Tahiti.

Danijel de Monfred bio je manje poznat umetnik koji je poznavao Gogena još iz vremena kad se na Monparnasu bavio isključivo umetnošću. Za njega Gogenova kći kaže da je »naročito uživao mešajući se u tuđe stvari«.

POL GOGEN ŽORŽU DANIJELU DE MONFREDU

14. februara 1897.

Uskoro ćeš primiti nekoliko slika: nešto zbog fizičkih a nešto zbog mojih moralnih patnji, nisam u stanju da sudim o njima, ti ćeš to moći bolje od mene —

»Nave nave mahana.« Divni dani.
»Buket cveća«.
»Note aha oe riri«. Zašto si ljuta, devojko?
»Varvarske pesme.«
»Mrtva priroda.«
»Studija po meni«,

Jedna od slika koje je Gogen 1897. poslao s Tahitija bila je i »Nave nave mahana« — Divni dani.

»Mrtva priroda s cvećem« naslikana je ubrzo posle Gogenovog dolaska na Tahiti 1891. Maska u pozadini daje obeležje egzotike temi koja je još uvek bliska konvencionalnoj umetnosti. Vaza je jedna od onih koje je Gogen sam načinio.

tek da nešto slikam — nudim ti je kao sasvim mali dokaz prijateljstva u naknadu za svu tvoju naklonost. A ako ti se još neka slika naročito *dopada,* uzmi je: vrlo rado ću ti je dati.

Pokušavam da završim jednu sliku da bih je poslao s ostalima, ali *da li ću imati vremena?* Pazi da stoji uspravno kad je stavljaš

na razapinjač. Ne znam da li grešim ili ne, ali mislim da je dobra. Hteo sam tom jednostavnom, nagom prilikom da dočaram izvesnu starinsku, varvarsku raskoš. Sva je okupana bojama koje su namerno tamne i mračne; raskoš nije ni u svili ni u somotu, ni u finom platnu ni u zlatu, već u samom tkivu koje je obogatila umetnikova ruka. Nema tričarija . . . sama ljudska imaginacija je svojom uobraziljom obogatila taj svet.

U pogledu naziva »Nikad više«; to nije gavran Edgara Poa, već đavolova ptica koja stražari. Loše je naslikana (nervi su mi na ivici, radim isprekidano), nije važno, čini mi se da je to dobra slika — kroz mesec dana će ti jedan pomorski oficir poslati mnogo takvih, nadam se.

POL GOGEN ŽORŽU DANIJELU DE MONFREDU

Februara 1898.

Prošlog meseca ti nisam pisao, nisam imao šta osim da se ponavljam, a za to nisam imao srca. Čim je stigla pošta, pošto od Šodea nisam primio ništa, zdravlje mi se skoro povratilo, što znači, kako više nisam imao mogućnosti da umrem prirodnom smrću, da sam hteo da se ubijem. Otišao sam da se sakrijem u planine, gde bi mi telo prožderali mravi. Revolver nisam imao, ali sam imao malo arsenika koji sam sačuvao od onog napada ekcema. Ne znam da li je doza bila suviše jaka ili je povraćanje odložilo dejstvo otrova. U svakom slučaju, posle cele noći užasnih patnji, otišao sam kući . . . Ovog meseca sam primio 700 franaka od Šodea i 150 franaka od Mofraa: time ću platiti one najnemilosrdnije poverioce i nastaviću da živim kao i ranije, u bedi i sramoti, do maja, kad mi banka bude uzaptila i prodala budzašto ono malo što imam, između ostalog i slike. E, kad dođe taj čas, videćemo kako se može početi iznova na neki drugi način. Mogu da kažem da sam se bio potpuno odlučio za mesec decembar. Tako sam, pre nego što umrem, hteo da naslikam jednu veliku sliku koju sam zamislio, i celog meseca sam u neobičnoj groznici radio i danju i noću. Naravno, nisam je radio kao neki Pivi de Šavan, sa studijama iz života, pripremnim skicama itd. Cela je naslikana bez modela, nabačena na hrapav i čvornovat komad sargije, tako da izgleda strašno grubo.

POL GOGEN ŽORŽU DANIJELU DE MONFREDU

La Dominik (Hiva-Oa), Markiska ostrva, novembra 1901.

Ti znaš moje mišljenje o svim tim zabludama simbolističke i druge književnosti u pogledu slikarstva. Otud nema smisla ponavljati ga. Pored toga, mi smo se složili o toj stvari — kao i buduća pokolenja — jer dobar rad ipak ostaje potomstvu i da mu ni sva brižljivo napisana kritičko-literarna dela ne mogu ništa. Možda se suviše oholo hvalim što nisam pao u onu grešku u koju je htela da me baci naša omiljena štampa, kao i tolike druge — Denija, na primer; možda i Redona. Ja sam imao običaj da se osmehujem, iako sam bio ljut, dok sam čitao sve one kritičare koji me nisu razumeli.

U svakom slučaju, u ovoj mojoj usamljenosti skupljam novu snagu. Ovde same stvari zrače poezijom i potrebno je samo da čovek sanja kad slika da bi je dočarao. — Tražim samo dve godine dobrog zdravlja i da nemam mnogo novčanih briga, koje sve više obuzimaju moju nervoznu narav, da bih u svojoj umetnosti dospeo do izvesne zrelosti. Osećam da *sam u pravu* u pogledu umetnosti, ali da li ću imati snage da to stvarno izrazim! U svakom slučaju, činiću ono što mi je dužnost, pa čak ako moje delo i ne preživi, ostaće sećanje na jednog umetnika koji je slikarstvo oslobodio mnogih ranijih akademskih mana, kao i simbolističkih mana (druge jedne vrste sentimentalnosti).

Moje pismo će blagovremeno stići da ti prenese moje želje za Novu godinu —

Moja knjiga *Noa-Noa* je štampana *bez mog znanja*. Ako je nabaviš, pošalji mi jedan primerak.

Sve najbolje prijateljima i Aneti.

Uvek iskreno tvoj
Pol Gogen

Nešto ranije te iste godine (1901) Gogen je poslednji put promenio mesto boravka i, ostavljajući Tahiti, otišao na Markiska ostrva, najudaljenija pacifička ostrva. »Noa-Noa« je opis njegovog prvog boravišta na Tahitiju i ljubavi prema Polinežanki Tehuri.

POL GOGEN ŽORŽU DANIJELU DE MONFREDU

La Dominik (Hiva-Oa), Markiska ostrva, aprila 1903.

Dragi Danijele,

Šaljem ti 3 slike koje ćeš verovatno primiti posle pisma. Hoćeš li da kažeš gospodinu Fejetu da je u pitanju moje izbavljenje. Ako mu slike ne odgovaraju, neka od tebe uzme druge, ili mi uzmi u zajam 1.500 franaka pa mu daj kakvu hoće zalogu. — Evo zašto: upao sam u strašnu klopku. — Posle skandaloznih događaja na Markizima, pisao sam administraciji i tražio da ispitaju stvar. Nisam mislio da je i policija u dosluhu, da administrator pripada vladinoj stranci itd.; bilo kako, poručnik je tražio suđenje, i taj razbojnik od sudije, slušajući naređenja guvernera i malog prokuratora koga sam izmlatio, osudio me je (Zakon o štampi od jula 1881) zbog privatnog pisma na 3 meseca zatvora i na kaznu od 1.000 franaka — moram da idem na Tahiti da uložim žalbu. Put, troškovi tamo i, što je najgore, *advokatov honorar!!* Koliko li će sve to da me staje? To će biti moja propast i potpuni slom moga zdravlja.

Izgleda da sam osuđen da celog života padam, dižem se, padam itd.... Sva moja nekadašnja energija nestaje iz dana u dan —

Zato brzo učini nešto i reci gospodinu Fejetu da ću mu biti večno zahvalan —

Uvek iskreno tvoj.

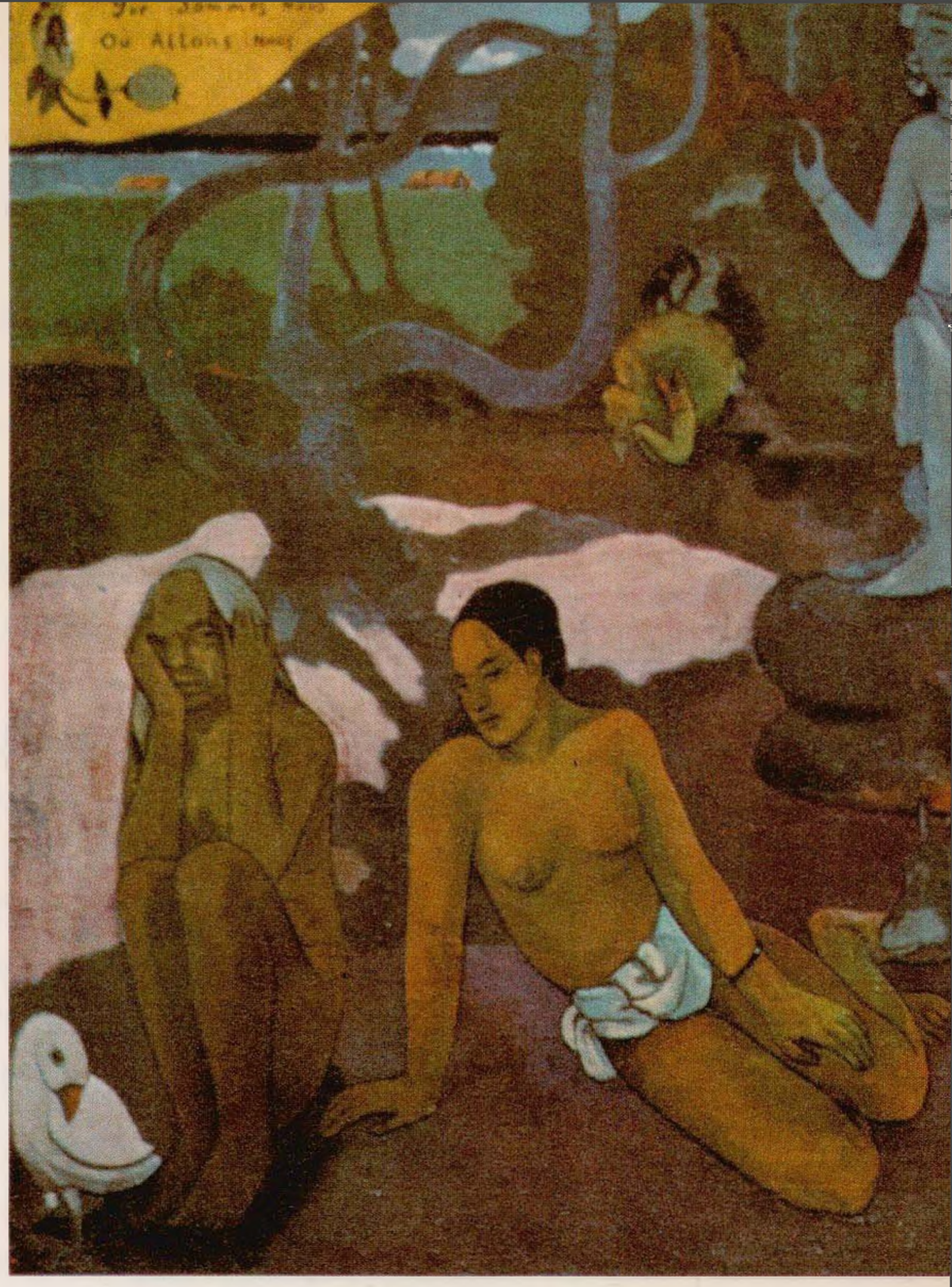
Pol Gogen

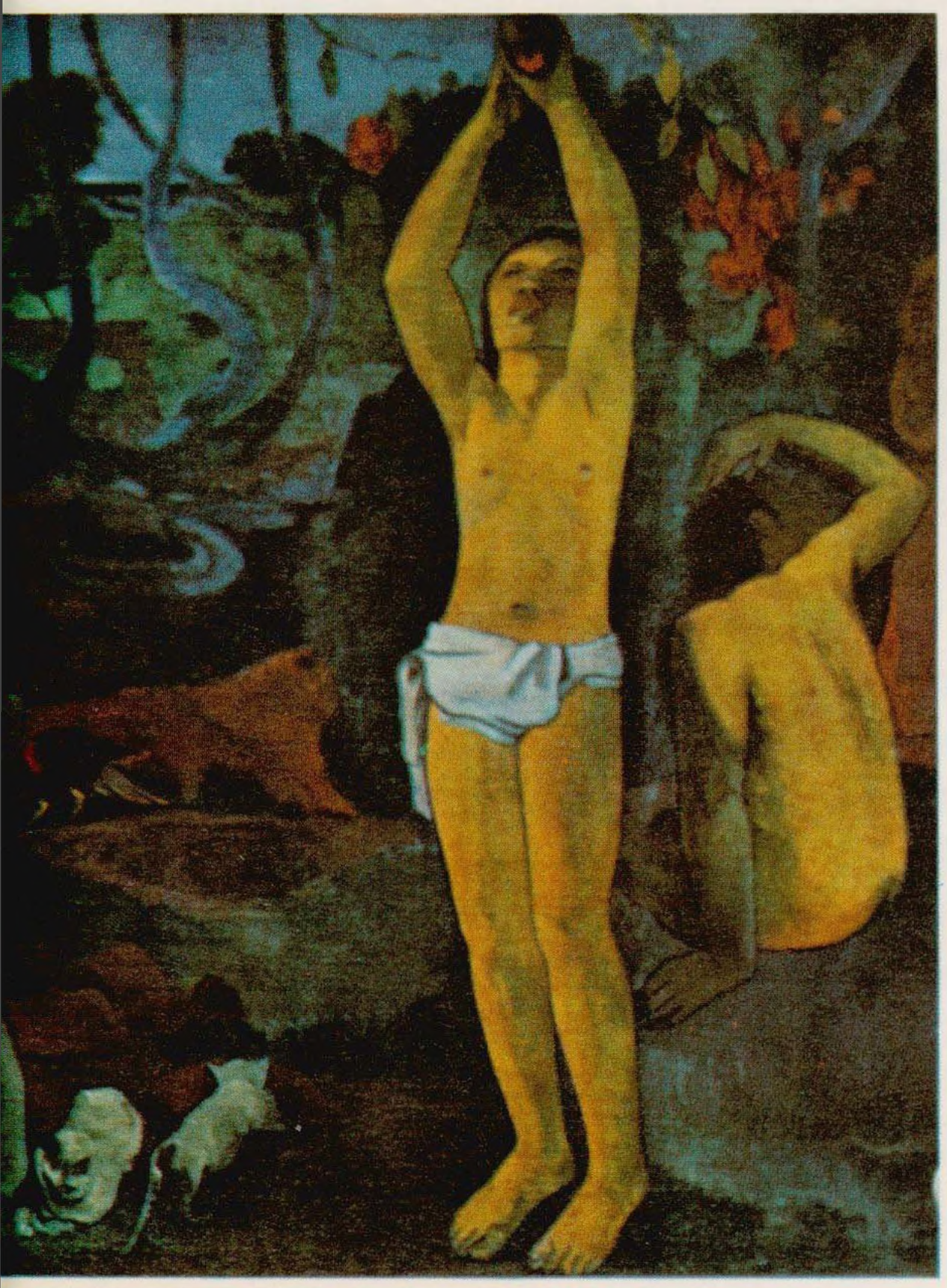
Evo pošte: još uvek ništa od tebe — Volar mi već tri puta nije pisao a ni novac mi ne šalje. Sada mi duguje 1.500 franaka, plus razliku za slike koje sam mu poslao. Zato dugujem 1.400 franaka Trgovačkom društvu, i to baš u trenutku kada moram da im ponovo tražim novac da idem u Papete itd. ... Mnogo se plašim da će me odbiti, a onda ću biti u strašnom škripcu. Ako je on umro ili bankrotirao, usuđujem se da se nadam da bi ti to znao. Sve ove brige *me ubijaju.*

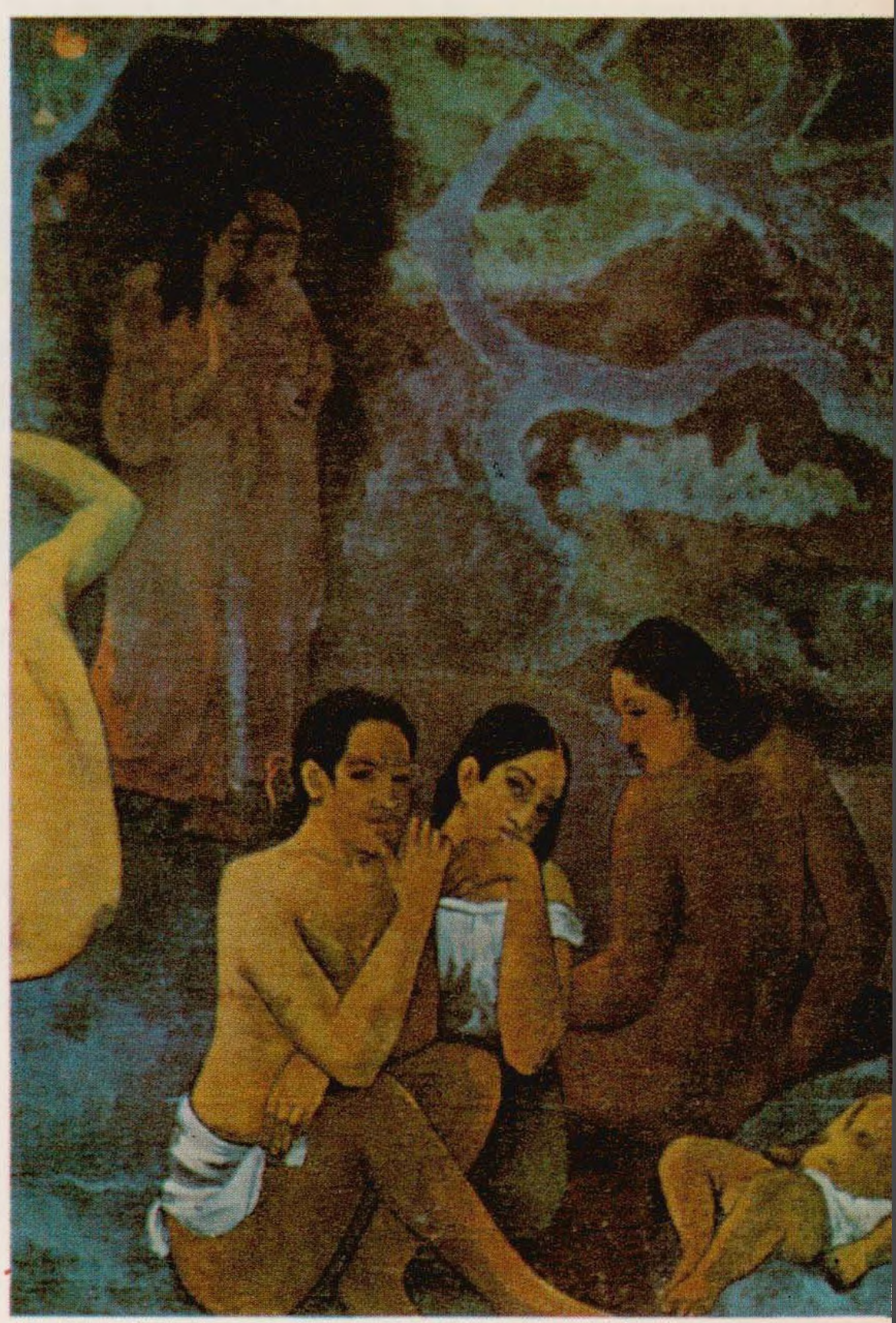
P. Gogen

Gogen je umro mesec dana posle pisanja ovog pisma, 6. maja 1903, u kući koju je za sebe sagradio i ukrasio natpisom »Maison du Jouir«.

»...pre nego što umrem hteo sam da naslikam jednu veliku sliku koju sam zamislio« — *ta slika je bila »Odakle dolazimo? Šta smo mi? Kuda idemo?«, ovde reprodukovana u tri dela. Redosled čitave slike ide s desna na levo. Dole desno:* »dete koje spava i tri žene koje čuče... Dve prilike obučene u crveno izmenjuju misli.« *Dole levo:* »jedna prilika... diže ruku i zaprepašćeno gleda u one dve osobe koje se usuđuju da misle o svojoj budućoj sudbini. Čovek u sredini bere voće.« *Desno:* »Idol s rukama podignutim tajanstveno, ljupko, izgleda kao da ukazuje na zagrobni život... na kraju je starica, bliska smrti.«







VINCENT VAN GOG SVOME BRATU TEU

Leken, 15. novembra 1878.

Prilažem ovu žurno napravljenu malu skicu, »Au Charbonnage«. Voleo bih da crtam grube skice nekih stvari koje viđam, ali, pošto bi me to verovatno zadržavalo od mog pravog posla, bolje da ne počinjem. Čim sam se vratio kući, počeo sam da pišem propoved o jalovoj smokvi, po Luki 13, 6—9. Mali crtež »Au Charbonnage« nije naročito značajan, ali sam ga nacrtao zato što ovde ima mnogo rudara, a oni su nekako naročiti ljudi. Ova kućica nije daleko od puta. To je mala gostionica pored velike ostave za ugalj, i tu radnici dolaze za vreme podnevnog odmora da pojedu svoj hleb i popiju po čašu piva.

Kad sam bio u Engleskoj, tražio sam mesto propovednika kod rudara, ali su me odbili rekavši da bi trebalo da imam bar dvadeset pet godina. Ti znaš da je jedan od korena ili osnova ne samo Jevanđelja nego i cele Biblije: »Svetlost koja se rađa iz tame«, *iz tame u svetlost*. Pa, kome je to najpotrebnije, ko bi to najbolje prihvatio? Iskustvo je pokazalo da su ljudi koji rade u tami, u središtu zemlje, kao rudari u mračnim rudnicima uglja, na primer, vrlo dirnuti ovim rečima iz Jevanđelja i da veruju u njih. Na jugu Belgije, u Enou kod Monsa, blizu francuske granice — da, čak i daleko iza nje — postoji oblast zvana Borinaž, s jedinstvenim stanovništvom koje se sastoji od rudara brojnih rudnika uglja...

Kad bih mogao da tri godine mirno radim u jednoj takvoj oblasti, stalno učeći i posmatrajući, onda bih se vratio s nečim što je stvarno vredno čuti. Ja ovo kažem vrlo smerno a ipak s poverenjem. Ako Bog hoće, i ako mi sačuva život, biću spreman oko svoje tridesete godine — počev od moje jedinstvene obuke i iskustva, savlađivaću svoj posao bolje i biću za to zreliji nego sad.

Pišem ti ponovo o ovome iako smo već razgovarali mnogo puta.

U Borinažu već ima mnogo malih protestantskih zajednica, a sigurno i škola. Voleo bih da tamo dobijem mesto propovednika i da siromašnima propovedam jevanđelje — onima kojima je najpotrebnije i kojima ono toliko odgovara — a preko nedelje da održavam nastavu.

Vincent Van Gog (1853—1890) bio je sin holandskog pastora, od koga je nasledio duboku religioznu prirodu. Pošto je radio za istu firmu za prodaju umetničkih predmeta kao i njegov brat Teo, u Hagu, Parizu i Londonu, izvesno vreme je proveo kao nastavnik u Engleskoj, a onda je počeo da uči teologiju. Godine 1878. je postao propovednik svetovnjak i otišao je da propoveda rudarima u oblasti Borinaž u Belgiji. Van Gog se tek posle dve godine počeo da bavi isključivo slikarstvom. U međuvremenu je crtao skice, mnoge od njih kao ilustracije svojih pisama.

VINCENT VAN GOG SVOME BRATU TEU

Ninen, 30. aprila 1885.

Dragi Teo,

Povodom tvog rođendana želim ti dobro zdravlje i vedrinu. Voleo bih da ti kao poklon pošaljem sliku seljaka koji jedu krompir, ali, iako dobro napreduje, još nije potpuno dovršena.

Mada će sama slika biti naslikana za relativno kratko vreme, i većim delom po sećanju, bilo je potrebno da cele zime radim studije glava i ruku.

A što se tiče ovih poslednjih nekoliko dana, to je bila prava bitka, ali bitka za koju sam osećao veliko oduševljenje. Iako sam se stalno bojao da je nikad neću dovršiti . . .

Kad bi mogao da uporediš moje prve studije koje sam radio kad sam tek stigao u Ninen sa slikom koju sad radim, čini mi se da bi video da je sad situacija nešto življa u pogledu boje . . .

Slika ljudi koji jedu krompir lepo će izgledati u zlatu, siguran sam u to, ali bi lepo izgledala i na zidu obloženom hartijom tamne boje zrelog kukuruza.

Bez takvog okvira *prosto ne može da se vidi.*

Na tamnoj pozadini ne stoji lepo, a na mutnoj pozadini nikako. To je zato što ona predstavlja jednu vrlo sivu prostoriju. Ona i u stvarnosti stoji u zlatnom ramu, to jest ognjište i sjaj vatre na belom zidu nalaze se na strani otvorenoj prema posmatraču, sad izvan slike, ali u stvarnosti oni celoj slici daju perspektivu.

»Ljudi koji jedu krompir«, slika za koju je Van Gog pisao da joj je potreban »zid tamne boje zrelog kukuruza«.

Ponavljam, mora da se zatvori uramljivanjem u tamno zlato ili boju bakra.

Ako želiš da je vidiš onako kako bi trebalo da se vidi, nemoj ovo zaboraviti, molim te. Kad je postaviš tako uz zlatne tonove, oni će u isto vreme dati sjaj *mestima na kojima ga ne očekuješ* i oduzeti joj onaj šareni izgled koji dobija kad je nesrećno postavljena ispred mutne ili mračne pozadine. Senke su plave, a zlatna će boja da ih oživi . . .

»Ulična kafana noću«. Ovu sliku Van Gog opisuje u pismu od septembra 1888. godine.

Pokušao sam da istaknem da su ti ljudi, koji jedu krompir pod svetlošću lampe, kopali zemlju baš tim rukama koje stavljaju u činiju, a to govori o *manuelnom radu* i o tome kako su svoju hranu pošteno zaradili.

Hteo sam da prikažem način života potpuno različit od načina života nas civilizovanih ljudi. Zato me uopšte ne brine da li se slika svakome dopada i da li je ljudi odmah zavole.

Cele ove duge zime sam držao u rukama konce ovog spleta i tražio najbolji oblik; i mada je taj splet izgledao grub i hrapav, konci su ipak pažljivo birani i prema izvesnim pravilima. I može da se desi da to bude prava *seljačka slika. Ja znam da jeste.* A onaj koji seljake više voli da vidi u njihovom prazničnom odelu, neka radi kako zna. Ja sam uveren da postižem bolje rezultate slikajući ih u njihovoj grubosti nego dajući im neku konvencionalnu čar.

Čini mi se da je mlada seljanka lepša od dame, u svojoj prašnjavoj, zakrpljenoj plavoj suknji i tesnom jeleku, koji vremenom, od vetra i sunca, dobijaju najnežnije boje. Ali, ako obuče gospodsku haljinu, ona gubi svoj naročiti čar. Seljak je stvarniji na njivi, u svom grubom pamučnom odelu, nego kad nedeljom ide u crkvu obučen u neku vrstu fraka.

Mislim da je isto toliko pogrešno kad se seljačkoj slici daje neka konvencionalna blagost. Ako seljačka slika miriše na slaninu, dim, paru od krompira — dobro, to nije nezdravo; ako štala miriše na đubre — dobro, to pripada štali; ako njiva ima miris zrelog kukuruza, krompira i ptičjeg ili stočnog gnojiva — to je zdravo, naročito za ljude iz grada.

Takve slike mogu da ih *pouče* nečemu. Ali seljačkoj slici nije potrebno da bude veštački namirisana.

Slikajući svoju čuvenu studiju flamanskih seljaka za večerom, »Ljudi koji jedu krompir«, Van Gog objavljuje svoju veru u nesentimentalni realizam. Proveo je celu prethodnu zimu pripremajući se za tu sliku i naslikao je preko pedeset portreta mesnih seljaka.

VINCENT VAN GOG SVOJOJ SESTRI VILEMINI

Arl, oko 8. septembra 1888.

Ovde mi je kuća spolja obojena žutom bojom svežeg butera i ima blistavo zelene kapke. Nalazi se pod punim suncem na jednom trgu sa zelenim travnjakom i platanima, oleandrima i akacijama. Unutra je sva okrečena, a pod je od crvene cigle. Nad njom je plavo nebo. U toj kući mogu da živim i dišem, razmišljam i slikam. Čini mi se da bih mogao da idem još više na jug nego da se vraćam na sever, pošto mi je velika vrućina mnogo potrebna da bi mi krv normalno cirkulisala. Ovde se osećam mnogo bolje nego u Parizu.

Vidiš, gotovo ne sumnjam da bi i ti mnogo volela jug. Činjenica je da nas, severnjake, sunce nikad nije dobro ogrejalo. Već je prošlo nekoliko dana otkad sam počeo da pišem ovo pismo i sad ću ga nastaviti. U stvari, ovih dana me je prekinulo argatovanje na novoj slici koja predstavlja spoljni izgled jedne noćne kafane. Na terasi su majušne prilike ljudi koji piju. Jedna ogromna žuta svetiljka osvetljava terasu, pročelje kuće i pločnik, pa čak baca izvesnu svetlost i na uličnu kaldrmu, koja dobija ružičasto-ljubičast ton. Kuće sa zabatima u ulici koja se proteže pod plavim nebom, poprskanim zvezdama, boje su tamnoplave ili ljubičaste, a tu je i jedno zeleno drvo. Eto ti jedne noćne slike bez crne boje, izrađene samo lepom plavom, ljubičastom i zelenom, i u tom okviru osvetljeni trg dobija boju bledog sumpora i zelenkastu citron-žutu boju. Izvanredno me je zabavljalo kad sam noć slikao neposredno. Obično su sliku crtali i slikali danju, po ugledu na grubu skicu. Ali meni pričinjava zadovoljstvo neposredno slikanje stvari.

Februara 1888. Van Gog se preselio na jug Francuske. Smestio se u Arlu, a kasnije mu se pridružio Gogen, s katastrofalnim ishodom. I pored toga što je Van Gog baš u Arlu mentalno oboleo, zbog čega je 1890. izvršio samoubistvo, njega je jug očarao. Zaslepljujuće sunce i jake, svetle boje inspirisali su ga za neke od njegovih najboljih slika.

DŽEJMS ENSOR O SVOJOJ PRVOJ IZLOŽBI U BRISLU

Kad sam prvi put izlagao, s grupom La Chrysalide, poremetio sam slikarsku konvenciju i pored svojih miroljubivih namera. Kritičari su se nadmetali u tome ko će bolje da me rastrgne... Vređali su me, grdili, proglasili ludakom, budalom. Nazvali su me skarednim, rđavim, nesposobnim i neznalicom. Običan kupus je nekako postao razvratan; moji mirni enterijeri, moji buržoaski saloni, legla revolucije... Kritičari su umnožili napade, najdivljačkiji udarci strasno su izmenjivani. Deset godina su režali bez prestanka, davili bez milosti.

Džejms Ensor (1860—1949), belgijski slikar i graver, jedan je od najoriginalnijih i beskompromisno najnekonvencionalnijih umetnika koji su se pojavili u Evropi pred kraj devetnaestog veka. Rođen je u Ostendeu, gde je proveo veći deo svog dugog života, i rano je pokazao svoj talenat. Kad je prvi put izlagao u Briselu 1881. s grupom zvanom »La Chrysalide«, burni prijem na koji je naišao bio je prvi u nizu sukoba s mišljenjem kritičara tokom njegove dugogodišnje karijere.

»...evo skerletno crvene! I kobaltno plave! I kao limun žute!« *Ensorova slika »Ulazak Hrista u Brisel« duguje nešto od svojih kvaliteta tome što je umetnik (iz finansijskih razloga) upotrebio modificiranu molersku boju umesto uljane.*

DŽEJMS ENSOR: »RAZMIŠLJANJA O UMETNOSTI«

1882.

Dok posmatramo, naša moć viđenja se menja. Prvo što vidimo, kao i prosta gomila, jeste jednostavna linija, neukrašena, ravnodušna prema boji. Drugi stupanj je kad bolje obučene oči raspoznaju vrednost tonova i njihovih tananosti; ovaj stupanj prosta gomila slabije razume. Poslednji stupanj je kad umetnik vidi tananosti i mnogostruke igre svetlosti, njene ravni i gravitacije. Ova progresivna ispitivanja menjaju prvobitno viđenje, i od toga trpi linija koja se svodi na drugostepenu ulogu. Ovo viđenje će malo ko shvatiti. Ono zahteva dugo posmatranje i pažljivo proučavanje. Prosta gomila vidi u njemu samo nered, haos i netačnost.

Ensor je iste godine dva rada izložio u pariskom Salonu, ali su njegove groteskne slike i neuobičajene boje ubrzo sablaznile savremenike i izazvale žestoko neprijateljstvo kritičara. »Ulazak Hrista u Brisel« je njegova najveća, najčuvenija i najviše osporavana slika. Ensor nije bio stidljiv u pogledu otkrivanja svojih osećanja o svom delu:

»...zapamtio sam njeno ljupko lice na ploči od dobrog drveta«. *Ensorova »Bogorodica Utešiteljka« kombinuje u sebi simbolizam, neku vrstu prerafaelske jednostavnosti i visoko individualno ispovedanje vere.*

DŽEJMS ENSOR O SVOJOJ SLICI »ULAZAK HRISTA U BRISEL«

»Ulazak Hrista u Brisel« ... vrvi od tvrdih i mekih stvorenja koja izbacuje more ... ironija i sjaj svega toga privukli su me i dirnuli, oplemenjujući mi vid. Boje su mi prečišćene, one su integralne i lične ... O, rekao sam, vi ne uživate u mojim šarolikim maskama! Onda, dobro, evo skerletno crvene! I kobaltno plave! I kao limun žute! ... Neće vam se svideti, ali ja ću vam dati čiste tonove!

Iako je bila naslikana još 1888, prvi put je javno izložena tek 1929. Te iste godine je belgijski kralj dao Ensoru titulu barona.

DŽEJMS ENSOR O REČIMA

E, ali ja volim da crtam lepe reči, kao trube svetlosti... Obožavam vas, reči koje su osetljive na naše patnje, reči u crvenom i limun-žutom, reči čelično plave boje kao u insekata, reči s mirisom ustreptalih svila, tanane reči mirisavih ruža i morskih algi, bockave reči nebesno plavih osa, reči sa snažnim njuškama, hermelinske reči bez mrlje, reči koje izbljuje morski pesak, reči zelenije od kirenskog runa, diskretne reči koje ribe šapuću školjkama na ružičasto uvo, ogorčene reči, reči ljiljanovog cveta i flamanskih različaka, slatke reči sa slikarskim zvukom, tužne reči konja koje tuku, zle reči, gozbene reči, burom i vetrom bacane reči, vetrovite reči, vrčave reči, mudre reči dece, kišne, suzne reči, reči i bez slika i bez razuma, volim te! Volim te!

Ensorova proza je bujna kao i njegovo slikarstvo: kad se nije upuštao u žestoke polemike, kad nije pisao pamflete, članke i uvode za kataloge svojih izložbi, onda je rečima, pesničkim zamahom i spontanošću, izražavao svoja vizuelna iskustva i najdublja osećanja. Ovde imamo dobar primer njegovog smelog, živog stila koji vrvi od metafora i gotovo nadrealističkih slika.

DŽEJMS ENSOR OPISUJE PLAŽU U OSTENDEU

Plaža je izvanredno puna života. To je jedan čudno išaran svet. Kicoši u dobro skrojenim flanelskim odelima bujaju na polju peska. Dagnje preko dagnji. Privlačne male zadirkuju meka, rakovima slična stvorenja. Vitke Engleskinje kruto prolaze. Kupači nose svoje debelokožaste oblike na širokim, ravnim stopalima. Seljanke slične krastavim žabama. Kreštave žene velikih zadnjica. Seljaci sapunjaju svoje prljave noge. Groteskno poskakivanje. Pohlepno pleme koje se gadi svim osetljivim dušama i koje pravi lom po ljupkoj, nežno obojenoj plaži.

Ensor je našao da je gravira savršeno sredstvo za izražavanje njegovog sardoničnog stava prema društvu, i baš taj prizor je 1899. portretisao u graviri »Plaža u Ostendeu«, koja je u isto vreme i satira na pomodni, sentimentalni tip žanr-slikarstva koje je tada bilo u modi.

DŽEJMS ENSOR O SVOJOJ SLICI »BOGORODICA UTEŠITELJKA«

Letimično sam video Bogorodicu Utešiteljku i zapamtio sam njeno ljupko lice na ploči od dobrog drveta. Tad sam bio vrlo mlad. Opipao sam tkaninu njenog plavog ogrtača, poljubio joj malo stopalo od snega i sedefa. Na tvrdom drvetu stare ploče još uvek može da se razazna prozračna slika; ljubomorno je čuvam; ona je moja, ja je volim.

Ni jedna Ensorova slika ne otkriva njegovu strasnu predanost umetnosti više od slike »Bogorodica Utešiteljka«, rađene 1892. Tu on prikazuje sebe kako kleči pred svojom muzom u stavu poniznog obožavanja, spreman da primi njen blagoslov. Delo je rađeno u stilu Blagovesti u kojima umetnik preuzima ulogu Bogorodice. Ova smela adaptacija konvencionalne slike, tipična za njegovo delo, razjarila je mnogo kritičare.

POL SEZAN EMILU ZOLI

Eks-an-Provans, 14. aprila 1878.

Dragi Emile,

Baš sam se vratio iz Marseja, što objašnjava zašto ti tako dugo nisam odgovorio. Tvoje pismo sam dobio tek prošlog četvrtka. Hvala ti na onome što si mi dva puta poslao. Pišem ti u očevom prisustvu.

Kad sam odlazio u Marsej, bio sam u društvu gospodina Žibera. Takvi ljudi vide jasno, ali imaju učiteljske oči. Dok nas je voz nosio pored Aleksove kuće, na istoku se pojavila jedna zaprepašćujuća tema za sliku: Sent-Viktoar i grebeni iznad Borkeja. »Kakva divna tema«, rekao sam. »Linije su suviše simetrične«, odgovorio je. —

»Igrači karata« — tema koja je fascinirala Sezana. Ova verzija je u Luvru. Iz jedne svakodnevne teme stvorio je kompoziciju klasične uzvišenosti.

U pogledu *L'Assommoir,* o kojoj mi je, slučajno, on govorio prvi, rekao je neke vrlo pametne stvari i hvalio ju je, ali uvek s tehničke strane. Onda, posle dužeg ćutanja, nastavio je: »Potrebno je da čovek završi visoke studije — da prođe kroz École Normale.« Pomenuo sam mu Rišpena. »Tu nema budućnosti«, rekao je. Kako je to nelogično — to je čovek koji je tu školu svršio. — Ali on je, svakako, u varoši od 20.000 duša, osoba koja se najviše zanima za umetnost i najviše zna o njoj.

— Biću dobar, neću uspeti da budem pametan.

Želim ti dobro zdravlje, moje poštovanje gospođi Zoli i hvala ti.

Pol Sezan

»...senzacije boje koje stvaraju svetlost izazivaju apstrakcije«. *Sezanova slika »Mrtva priroda s lukom i bocom« može da se analizira i naturalističkim i apstraktnim terminima.*

Pol Sezan (1839—1906), rođen u Eks-an-Provansu, bio je sin jednog bankara koji je želeo da mu sin bude pravnik. Ovde Sezan piše Zoli, koji mu je prijatelj još iz doba zajedničkog detinjstva u Eksu, po povratku iz Pariza, u kome je, pošto je savladao očevo protivljenje, radio nekoliko godina. Stekao je ljubavnicu koja je s njihovim malim sinom došla da živi u Marseju, a on je još uvek živeo o očevom trošku, a krio je od njega svoju vezu, pa je morao da od Zole traži zajmove da bi izdržavao svoju »porodicu«. To je bilo teško vreme za Sezana jer, pored finansijskih briga, nije u Parizu postigao nikakav uspeh, a dela koja je prethodne godine izlagao na Izložbi impresionista kritičari su vrlo oštro napali. Zanimljiva je njegova primedba o Sent-Viktoaru: ta planina ga je celog života inspirisala.

POL SEZAN EMILU BERNARU

Eks-an-Provans, 15. aprila 1904.

Dragi gospodine Bernare,

Kad Vam bude stiglo ovo pismo, verovatno ćete već imati pismo iz Belgije, upućeno preko ulice Bulgon. Srećan sam što imam dokaze toplih saosećanja u umetnosti, koje ste mi tako ljubazno izneli u pismu.

Dopustite mi da ponovim ono što sam rekao kad ste bili ovde: postupajte s prirodom pomoću valjka, lopte i kupe postavljenih u perspektivi tako da su svaka strana predmeta ili svaka ravan upravljeni prema središnoj tački. Linije paralelne s horizontalom daju širinu, odsečak prirode, ili, ako Vam se to više sviđa, prizora, koji je *Pater Omnipotens Aeterne Deus* razastro pred našim pogledom. Linije upravne na horizont daju dubinu. Ali za nas, ljude, priroda ima više dubine nego površine i otud potreba da u naše vibracije svetlosti, predstavljene crvenim i žutim bojama, uvedemo dovoljno plavih da bismo dali osećaj vazduha.

Još jednom sam pogledao Vašu studiju prizemlja ateljea, dobra je. Mislim da treba samo da nastavite tim putem. Vi shvatate šta treba činiti i uskoro ćete moći da okrenete leđa Gogenima i Van Gogovima!

Molim Vas da zahvalite gospođi Bernar na njenom ljubaznom sećanju na dole potpisanog, decu poljubite u ime »Čiča Gorija«, a vašoj porodici šaljem najlepše pozdrave.

Emil Bernar je bio malo poznat slikar i umetnički kritičar koji se upoznao sa Sezanom tek početkom te iste godine, iako je još 1890. napisao pohvalan članak o njegovom delu. Sezan mu je napisao izvestan broj pisama u kojima je izložio neke svoje poglede na umetnost kojih se najviše držao. Sezanova pisma su, u stvari, neka vrsta glasnog razmišljanja. Nije želeo da ima učenike i nije postavljao teorije. Međutim, njegove su primedbe, obično istrgnute iz teksta, izazvale mnoga teorijska razmatranja, a njegovo uputstvo: »postupajte s prirodom pomoću valjka, lopte i kupe«, postalo je čuveno.

Emil Bernar, kome je upućeno poznato Sezanovo pismo o »valjku, lopti i kupi«, bio je slikar obuzet teorijom umetnosti i verovao je u simbolične kvalitete boje. Ova njegova »Mrtva priroda« potiče iz 1890.

Na ovoj slici »Pogled na Gardan« Sezan oblike kuća pretvara u kompleks isprepletenih ravni.

»Château Noir«, naslikan pred kraj Sezanovog dugog života.

POL SEZAN EMILU BERNARU

Eks-an-Provans, 23. decembra 1904.

Dragi Bernare,

Primio sam tvoje lepo pismo iz Napulja. Neću s tobom da se upuštam u estetička razmatranja. Da, slažem se s tvojim divljenjem prema najsmelijem od svih Venecijanaca; mi slavimo Tintoreta. Tvoja potreba da nađeš moralnu i intelektualnu podršku u

delima koja sigurno nikad neće biti nadmašena, stalno te drži na oprezu, u neprestanoj potraži za upola shvaćenim metodima koji će te sigurno dovesti do osećanja tvojih izražajnih sredstava u dodiru s prirodom. A kad to jednom postigneš, možeš biti siguran da ćeš bez napora, i u dodiru s prirodom, ponovo otkriti sredstva koja su upotrebljavala četvorica ili petorica velikih venecijanskih slikara.

Tako to ide, sigurno — uveren sam: u našem čulu vida dolazi do optičke senzacije koja nas vodi tome da ravni predstavljene osećanjem boje klasifikujemo u svetlost, poluton i četvrtinu tona. (Otud svetlost za slikara ne postoji.) Sve dok neizbežno idemo od crnog ka belom, gde je crna apstrakcija neka vrsta tačke odmora i za oko i za mozak, mi posrćemo, ne možemo da vladamo sobom niti da držimo sebe. U toku ovog perioda (ja težim da se ponavljam, naravno) okrećemo se divnim delima, koja su kroz vekove došla do nas, u kojima nalazimo utehu i podršku, kao što je to daska plivaču. — Sve što kažeš u pismu, istina je.

Milo mi je što ste gospođa Bernar, ti i deca dobro. Moja žena i sin su trenutno u Parizu. Verujem da ćemo uskoro opet biti zajedno.

Nadam se da sam odgovorio na glavne tačke tvog pisma, koliko je to moguće. Gospođi Bernar šaljem najlepše pozdrave, a Antoanu i Ireni šaljem poljubac. Što se tebe tiče, dragi moj druže, želim ti srećnu Novu godinu i toplo ti stežem ruku.

P. Sezan

POL SEZAN EMILU BERNARU

Eks-an-Provans, 23. oktobra 1905.

Dragi Bernare,

Tvoja pisma cenim iz dva razloga, od kojih je prvi sasvim sebičan jer me njihov dolazak izvlači iz jednoličnosti izazvane stremljenjem ka jednom jedinom cilju, koja u trenucima fizičkog umora izaziva neku vrstu intelektualne iscrpljenosti; a drugi razlog je što mi ona daju mogućnost vraćanja, mada suviše čestog, na objašnjenje upornosti s kojom sprovodim pokušaj prikazivanja onog dela prirode koji nam, kad ga ugledamo, daje sliku. Treba rašči-

stiti s tim da mi moramo, ma kakva bila naša narav ili moć u prisustvu prirode, da predstavimo ono što stvarno vidimo, zaboravljajući sve što se pojavilo pre našeg doba. Mislim da će to osposobiti umetnika da u celosti izrazi svoju ličnost, pa bilo to mnogo ili malo.

Sad kad sam star čovek, oko sedamdesete, senzacije boje koje stvaraju svetlost izazivaju apstrakcije koje me sprečavaju da pokrijem platno i da pokušam da definišem konture predmeta tamo gde su njihove dodirne tačke vrlo prefinjene i tanane. Rezultat je taj da mi je slika nepotpuna; otuda dolazi do neoimpresionizma, gde je sve oivičeno crnim, zabluda koja se mora beskompromisno odbaciti. A priroda nam, ako joj se obratimo, pokazuje kako da postignemo taj cilj.

Setio sam se da si bio u Toneru, ali zbog teškoća na koje sam nailazio trudeći se da se sredim kod kuće, potpuno sam se predao u ruke moje porodice, a oni uređuju stvari onako kako to njima odgovara i skloni su da zaborave na mene. Takav je život. U mojim godinama trebalo bi da imam više iskustva i da ga primenjujem za dobro svih nas. Dugujem ti istinu u slikanju i daću ti je.

Mnogo pozdrava gospođi Bernar. Pošto sam spreman da volim decu, Sen Vensan de Pol je taj kome treba najviše da se preporučim.

Tvoj stari
Pol Sezan

Toplo ti stežem ruku i guraj dalje.
Čulo vida, koje se razvija proučavanjem, uči nas da vidimo.

U stalnim Sezanovim opomenama da treba biti »u dodiru s prirodom« vidimo uticaj Pisaroa, koji ga je učio da umetnik samo u dodiru s prirodom može potpuno da razvije svoju ličnost, a ambicija mu je bila »obnoviti Pusena ali pred licem prirode«. Sezan je bio protiv svih teorija i neprijateljski se držao prema svim zvaničnim umetničkim delatnostima, izjavljujući da je uloga umetnika u tome da olovkom i kičicom da konkretan oblik svojim senzacijama i percepcijama.

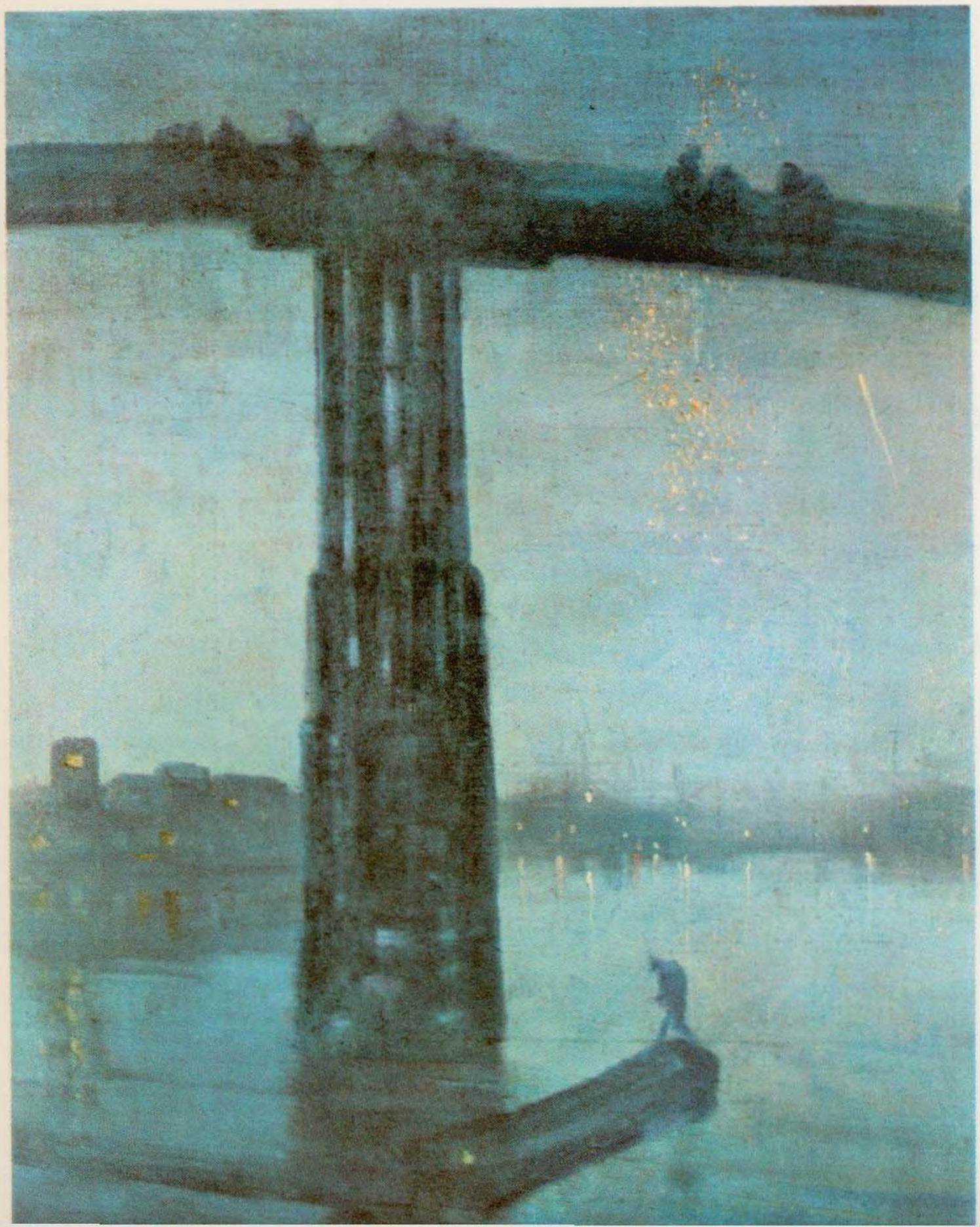
DŽEJMS MAKNEJL VISTLER LISTU »THE WORLD«

London, 22. maja 1878.

Zašto da svoje radove ne nazovem »simfonijama«, »aranžmanima«, »harmonijama« i »nokturnima«? Znam da mnogi dobri ljudi misle da je moja nomenklatura smešna i da sam ja »čudak«. Da, »čudak« je ime kojim me nazivaju.

Velika većina engleskog naroda ne smatra sliku slikom ako ona ne govori o nekom predmetu.

Ilustracija za ono što hoću da kažem je moja slika »Harmonija u sivom i zlatnom« — prizor u snegu s jednom jedinom crnom prilikom i osvetljenom krčmom. Ne tiče me se ni prošlost, ni sadašnjost ni budućnost te crne prilike koja je tu postavljena zato što je na tom mestu potrebno nešto crno. Znam samo to da je kombinacija sivog i zlatnog osnova te slike. Moji prijatelji baš to ne mogu da shvate.



»Stari Betersi most: Nokturno — plavo i zlato«.

(Na desnoj strani) »Šta se publike tiče ili treba da tiče identitet tog portreta?« *»Umetnikova majka: Aranžman u sivom i crnom«.*

Kažu: »Zašto je ne nazoveš »Troti Vek« i ne prodaš je za okruglu harmoniju zlatnih gvineja?« — naivno priznajući da bez krštenja nema... tržišta!

Pa čak i s komercijalne strane, snabdevanje jedne radnje robom iz druge bilo bi nepristojno — samo običaji su to učinili pristojnim. Čak ni Dikensovu popularnost ne treba pozivati u pomoć u umetnosti koja se razlikuje od njegove. Držim da je prostački i prevarno uzbuđivati ljude Trotijem Vekom kad bi oni, samo da stvarno mare za slikarsku umetnost, znali da slika treba da ima sopstvenu vrednost, a ne da zavisi od dramskih, legendarnih ili lokalnih čari.

Kao što je muzika poezija zvuka, tako je i slikarstvo poezija vida, i glavna tema nema nikakve veze s harmonijom zvuka ili boje.

Veliki muzičari su to znali. Betoven i ostali su pisali muziku — prosto muziku; simfoniju u ovom ključu, koncert ili sonatu u nekom drugom.

Stvarali su nebeske harmonije u F ili G ključu — kao harmonije — kao kombinacije koje proizlaze iz F ili G ključa i njihovih molskih korelativa.

To je prava muzika, za razliku od pesama — običnih i samih po sebi prostih, ali zanimljivih po svojim asocijacijama, kao, na primer, »Yankee Doodle« ili »Partant pour la Syrie«.

Umetnost treba da bude nezavisna od svih trikova — treba da stoji po strani i da se obraća umetničkoj sposobnosti oka ili uha, ne mešajući se s emocijama koje su joj potpuno strane, kao što su odanost, sažaljenje, ljubav, patriotizam i slično. Sve to nema veze s njom, i ja zato uporno nazivam moja dela »aranžmanima« i »harmonijama«.

Uzmite sliku moje majke, izloženu u Kraljevskoj akademiji kao »Aranžman u sivom i crnom«. Ona je ono što jeste. Za mene je zanimljiva kao slika moje majke; ali šta se publike tiče ili treba da tiče identitet tog portreta?

Imitator je jadno stvorenje. Da je umetnik čovek koji slika samo drvo, cvet ili nešto drugo što vidi, fotograf bi bio kralj umetnika. Na umetniku je da učini nešto više od toga: u portretu treba da stavi na platno nešto više nego što je lice koje model nosi tog dana: ukratko, da naslika i čoveka a ne samo njegove crte, u aranžmanu boja da tretira cvet kao svoj ključ a ne kao model.

Ovo sad pomalo shvataju — bar krojači. Na svakom odelu se vidi da je obraćena pažnja na osnovni ton boje, koji se provlači kroz kompoziciju kao pesma anabaptista u *Prophète* ili hugenotska himna u istoimenoj operi.

Džejms Maknejl Vistler (1834—1903) rođen je u Lovelu, u državi Masačusets, i pošto je posećivao Vojnu akademiju u Vest Pointu i radio kao pomorski kartograf, pri čemu je naučio tehniku bakroreza, otišao je u dvadesetoj prvoj godini u Pariz i tamo studirao slikarstvo. U Londonu je živeo od 1859. Kao što se vidi iz ovog pisma, Vistler je svoja estetička shvatanja umeo da izrazi sa žestinom i duhom. Iste godine je s uspehom tužio sudu Džona Raskina što je jedan od njegovih »Nokturna« opisao kao »bacanje lonca boje publici u lice«.

VALTER RIHARD ZIKERT O SLIKARSTVU I KRITICI U LISTU »THE ART NEWS«

21. aprila 1910.

Vaš dopisnik pokreće pitanja na koja sam ja više nego spreman da odgovorim. Moram da počnem jednim protestom — »Kretenski kritičar« je njegov izraz a ne moj. Moram da protestujem učtivo ali uporno protiv toga što se izrazi koje ja nikad ne upotrebljavam navode kao moji... Zatim mislim da je pogrešno uvlačiti u englesku proznu kompoziciju odlomke stranih jezika koji nisu uopšte poznati u ovoj zemlji. Sećam se kako sam jednom, želeći da joj dam brzu popularnost, pripisao Vistleru jednu takvu moju malu *mot*, na rđavom latinskom jeziku. Ušavši pomoću ove čarobne reči u to bratstvo, moj dragi kamen je imao čast da bude objavljen na prvoj strani lista *Westminster Gazette*, ispod crte koja odvaja uvodnik o važnim stvarima od stvari koje nemaju nikakvu važnost. Kad sam sledećeg puta sreo Vistlera, rekao je: »Baš ti lepo priliči da izmišljaš *mots* na moj račun. „Vistlerov *Mots*-biro za propagandu!" Znam! Divno! Samo, kad su u pitanju jezici koje ne znam, bolje da me unapred obavestiš i da mi pošalješ prevod. Inače mi na večerama čestitaju na njima, i to je vrlo neprijatno.«

A sada, nešto upućeno »neovlašćenom ocenjivaču« teorije o funkciji umetničkog kritičara. Dopustite mi da moj konstruktivni savet dam na jednom konkretnom primeru... Moj prijatelj Kaen, autor knjige o Budenu koga svi znamo, kupovao je Budenova dela u toku celog umetnikovog života. Kaen je advokat. Bog mu je zato dao mozak i oči, tri potrebne stvari za bavljenje čak i tako skromnom profesijom kao što je pravo... Kaen je, izgleda, verovao, možda drsko, da gore pomenute organe treba upotrebljavati. Ni za trenutak mu nije padalo na pamet da skoči do pariskih novinskih redakcija i da vidi šta izvesni članovi tog cenjenog osoblja misle o Budenu.

Ne tražim zvezde
S Neba da me vode, itd.

Takvo držanje je imalo svoje dobre strane čak i ovde. Dela za koja je Kaen platio četrdeset franaka sad vrede 40 funti, a dela

za koja je platio 10 funti sad svuda vrede između 200 i 400 funti. Kad je došlo vreme, prorešetao je svoju zbirku, i od onog što je godišnje ulagao, trošeći na to svoj džeparac, ulovio je jedno malo bogatstvo, a ono što mu se od slika najviše dopadalo, ostavio je za sebe. Zar to nije postupak koji preporučuje sebe inteligenciji jednog naroda koji se ponosi nazivom trgovačkog naroda?

Možda će čitaoci primetiti da je sentimentalna kočnica u mom organu nešto slaba. S druge strane, ja ću ipak ukazati na činjenicu da je Kaen svojim doživotnim zaštitništvom stavljao po jednu dragocenu mrvicu hleba u usta dobrog slikara Budena. Da je na taj način plaćao po jedan dragocen deo Budenove stanarine i svojim novcem mnogo doprineo udobnosti i sigurnosti produkcije tog velikog umetnika.

Sad ću vam ukratko opisati *modus operandi* mnogih zaštitnika u ovoj zemlji.

Dugo, dugo vremena posle svršetka slikareve bitke, koju je on dobio ili izgubio, dugo posle smeštanja njegovih slika u trgovčeve podrume, naš patron, pošto je nagluv, vrlo spor i izvanredno sumnjičav, sretne na večeri nekog ko mu kaže, ono što svi znaju već dvadeset godina, da je delima koja su potpisana imenom toga i toga čudno skočila cena.

»Bože moj!« kaže on. »Vi me iznenađujete! Vidi, vidi, vidi! Moram da saznam mogu li da dobijem neke od tih slika. Kako kažete da se zove? Dega, Mone. Zaista?«

Njušeći profit, on odlazi kod najvećih trgovaca. »Hoću da vidim slike toga i toga i toga i toga. Šta! Hiljade funti? Nemoguće! Bože moj! Dobro, pošaljite mi pola tuceta kući da ih malo razgledam, da bih na miru mogao da odaberem.«

»Svakako, gospodine, ako platite prenos i osiguranje.«

To se uredi na obostrano zadovoljstvo. Onda naš zaštitnik provede pored ove male »probne« kolekcije svakog stručnjaka koga je ikad upoznao. Neki od njih su slikari, neki pisci, neki trgovci, a ponekad su to dame koje su pozirale za portrete pa važe kao »umetnički nastrojene«. Pošto svako od njih ima da kaže nešto svoje, svi zajedno osude tu »probnu« kolekciju, učtivo ali sigurno. Naš zaštitnik, pomalo obeshraben, najzad odabere jedno gotovo beznačajno delo nekog drugorazrednog slikara i plati za njega

Zikert je jedno vreme bio Vistlerov učenik, i mada njegov stil sadrži malo učiteljevih tragova, on ipak liči na njega po izvesnom cinizmu, što se vidi iz pisma. Ovaj autoportret, naslikan kad mu je bilo četrdeset osam godina, nazvan je »Vođa mladih«.

nekoliko stotina. U tih nekoliko stotina ulazi prvobitna umetnikova cena, interes na nju za nekih petnaest ili dvadeset godina, deo zakupnine za zgradu u Bond Stritu ili Ri Lafit za isto toliko vreme, plus ono što Francuzi nazivaju »lažni troškovi«, poštarina, kola, telegrami i sve takve sitnice. I zapamtite da se zaštitnici ove vrste doista smatraju pravim prijateljima umetnosti, da oni obično posećuju i najviše vole društvo umetnika i da su uvek pomalo zbunjeni i ožalošćeni što ih svi umetnici ne prihvataju s pravim oduševljenjem.

Ovome dodajte da je ovaj način kupovanja, koji sam gore opisao, čista špekulacija. Zaštitnik je platio punu cenu jednog imena za jedno manje značajno delo. A mi svi znamo da kod dela svakog majstora postoji tendencija da se cena remek-delima vremenom penje a manje značajnim delima da opada.

Valter Rihard Zikert (1860—1942) rođen je u Minhenu kao sin jednog slikara iz Holštajna koji se 1868. preselio u London. Jedno

vreme je radio u Vistlerovom ateljeu u Londonu, a Degaa je upoznao u Dijepu. Oba umetnika su mnogo uticala na njega. Po povratku u London bacio se na slikanje i crtanje muzik-holova, pozorišta i uličnih prizora. Opčinjavali su ga i oni najsiromašniji delovi Londona kao što su Ajlington i Kemden Taun. Zikert je bio i odličan graver. Suprotno impresionistima, s kojima su ga upoređivali, daleko je više voleo da slika gradske prizore, naročito enterijere, nego pejzaže. Godine 1911. osnovao je grupu Kemden Taun, koja se kasnije pridružila Londonskoj grupi.

Bio je pravi svetski čovek i u velikoj meri uglađen i duhovit, kao Vistler i Dega. Voleo je da piše i da učestvuje u polemikama, naročito preko listova i časopisa. Navedeni citat je dobar primer za njegov živ način pisanja i pripovedački dar.

Obri Berdsli — gizdav, izveštačen, neurotičar, predstavnik dekadencije s kraja veka — dat je izvanredno u ovom portretu Valtera Zikerta.

OBRI BERDSLI LEONARDU SMITERSU

Brisel, 3. maja 1896.

Dragi Smiterse, mnogo ti hvala na 150 franaka. Sutra bih putovao da me Raf [Andre Rafalović, njegov prijatelj] nije naročito pozvao na ručak. A večeras i ne bih našao nikoga da me spakuje, pošto je ceo hotel zauzet oko Graderove svadbe koja je strašno uzbudila ovdašnju buržoaziju. Prava gargantuovska svečanost. Kosa mi je pristojno ošišana, molitva mi je uslišena. Tvoj nastavak Limerika je savršen i potpuno u duhu prve uzvišene strofe.

Krv mi je odavno prestala da pokazuje i najmanje sklonosti ka šikljanju. Telegrafisao sam sestri da dođe po mene u ponedeljak, ili da dođe neko drugi ko je slobodan. U poslednjem trenutku sam se uplašio od puta; Dentov račun stiže sutra, sigurno neće biti strašan.

Moj rad ide malo neujednačenim tempom, ali nisam bio dokon. Ideja za korice će mi potpuno sazreti i uobličiti se kad dovršim crtež. Priča Skoči na moj palac ide dobro. Bahanalije su upropašćene, ponovo otpočete i dovedene do tačke gde je potrebno još samo malo volje. Uz svaki obrok pijem po jednu dosadnu zdravicu Otmici i Savoji.

Tvoj
A B

Iz susedne prostorije čujem smeh i čudno aplaudiranje. Flamanska razbludnost izmiče, ne sumnjam, belgijskoj skarednosti.

Obri Vinsent Berdsli (1872—1898) napustio je mesto u poslovnici jednog londonskog osiguravajućeg društva i u osamnaestoj godini se posvetio umetnosti. Bio je jedan od najtalentovanijih umetnika devedesetih godina veka, vodeća figura u časopisima novog stila — »Žutoj knjizi«, »Ateljeu« i »Savoji«. Oskar Vajld je baš ponovo oživio epigram, i Berdsli je crtao epigrame u crno-belom, zlobne, drske, satirične komentare knjiga koje je ilustrovao. Njegovi crteži izgledaju kao da su nažvrljani, ali on je bio pedantan radnik i pokrivao je hartiju bezbrojnim potezima, ponovo ih brišući i crtajući preko njih sve dok ceo list ne bi postao jedna zbrkana masa; onda je preko svega toga zlatnim perom i tušem izvlačio fine, čvrste linije.

Obri Berdsli: Naslovna strana za časopis »Savoju« i ilustracija za Popovu »Otmicu kovrdže«.

OBRI BERDSLI LEONARDU SMITERSU

Pajer Vju, Boskomb
13. decembra 1896.

Dragi Smiterse,

Kako je Brisel? Juče sam se odlučio na jednu šetnjicu do Zimske bašte. Dok sam se penjao Klisurom, počeo sam obilato da izbacujem krv. Zamisli moje očajanje kad nije bilo drugog načina da se vratim kući osim pešice. Mislio sam da ću od toga napraviti jedan samrtnički ropac *al fresco*. Dovukao sam se *péniblement* do mesta gde sam očekivao da ću naći česmu. *Bila* je tamo, tako da se jadnik napio vode. Hladna voda je pomogla, a onda sam imao sreću da nađem jedne čeze da me odvuku ostatak puta do P. V. Izgleda da ovom krvavom poglavlju nema kraja.

Međutim, danas mi je bolje.
Kako *je* Brisel?
Hvala na 3. svesci Savoje.
Majka mi se pridružuje u najtoplijim pozdravima gospođi Smiters i tebi.

Tvoj
A B

Toliko se radujem što ćeš moći da dođeš i da posetiš mene bednog.

OBRI BERDSLI LEONARDU SMITERSU

Manton, 7. marta 1898.

Isus je naš Gospod i Sudija
Dragi prijatelju,
Molim te da uništiš *sve primerke* »Lisistrate« i skarednih crteža. Pokaži ovo Politu i preklinji ga da i on to učini. Tako ti svega svetog, uništi sve skaredne crteže.

Obri Berdsli
U samrtnom ropcu

Devet dana posle ovog pisma, upućenog svom izdavaču Leonardu Smitersu, Berdsli je umro od tuberkuloze u dvadeset petoj godini, pošto je već neke četiri godine predstavljao legendarnu ličnost. Smiters se nije osvrtao na Berdslijev predsmrtni zahtev da uništi njegovu seriju ilustracija za Aristofanovu komediju »Lisistrata«, i ona se kasnije pojavila u izdanju s ograničenim brojem primeraka.

»Glasnik«. Jedna od ilustracija za »Lisistratu« za koje je Berdsli tražio da se unište posle njegove smrti.

HENRI VAN DE VELDE KARLU ŠEFLERU

Marta 1899.

Od svih studija o mom delu koje su se dosad pojavile, Vaša je svakako najbolja...

Što se mene tiče, još nikad nije bilo rečeno »da moja umetnost ima tradicionalnu osnovu«.

Ja osećam duboku i mnogostruku vezu s prošlošću, ali to osećanje me ne okiva i ne sprečava da gledam ono što je ispred mene. Tako da je sa mnom nešto malo drukčije, zar ne?

Drugi put možete ići i dalje i reći da je moja umetnost i klasična, jer ona to jeste ili pokušava da bude. Ali ne dopustite nikome da je kritikuje kao akademsku umetnost. A publika ta dva izraza smatra sinonimima. Kakva glupost! Zar nas naše lokomotive svojom funkcionalnom lepotom, naši parobrodi, naše pokrivene pijace i gvozdeni mostovi ne vezuju s klasičnim delima. I zar naši inženjeri nisu direktni potomci velikih arhitekata? Jedni su prestali da upravljaju tradicijom, a drugi su se prihvatili čuvanja klasične tradicije.

Sigurno da sam vezan s gotskom umetnošću — duhovno — ali s ranom gotskom, s romanskom umetnošću. U kasnijoj gotici nalazim da ima suviše fantastičnog — negde sam rekao da na to gledam kao na teret duhu.

Vaša primedba da barok i rokoko nisu kraj već početak takođe otkriva pravu kritičku dubinu. Ali o tome bi trebalo još raspravljati, kao i o odnosu koji Vi mislite da vidite između mog dela i dela tih perioda. Danas ne mogu da ulazim u to, ali se nadam da ću o tome pisati kasnije i razjasniti to pitanje i sebi i drugima.

S Vama ću se lako sporazumeti o tome jer Vi ne mešate značenje i duh mog dekorativnog dela sa takvim delima ranijih perioda; jer su oni doista moderni. Već sam objasnio (članak u listu *Pan*) zašto nisam pridavao veću važnost oživljavanju tradicije funkcionalne konstrukcije, iako je ta tradicija možda dovela do okrića novih i nepoznatih oblika. Više volim da sebe smatram tvorcem jedne nove dekorativne umetnosti koja je i intelektualna i plastična.

»Anđeli na straži«, tapiserija Henrija van de Veldea. Tečne linije »Nove umetnosti« korišćene su ovde ekonomično i snažno, što ukazuje na umetnost posle 1891, kada je stvorena ova tapiserija.

Henri van de Velde (1863—1957), belgijski arhitekta i dezajner, bio je jedan od tvoraca pokreta »Art nouveau« ili »Jugendstil«, kako je nazvan u Nemačkoj, gde je on radio mnogo godina i učestvovao u Drezdenskoj izložbi 1897. Bio je pod snažnim uticajem Raskinovih i Morisovih ideja, naročito u pogledu njihovog odnosa prema umetnosti i zanatstvu. Bio je aktivni nastavnik i autor, kao i pionir u nacrtima za moderne kuće i pozorišta. Njegov ohrabrujući uticaj na mlađe umetnike i dezajnere odigrao je značajnu ulogu u određivanju novih stilskih puteva koji su se pojavili u Evropi početkom ovog veka, a u Nemačkoj je bio i preteča pokreta »Bauhaus«. Godine 1926. nastanio se u Briselu i osnovao Institut za dekorativnu umetnost.

ANDRE DEREN MORISU VLAMENKU

1909.

Morise, stari druže,

Ovde sam potpuno sam. S društvenog gledišta, dosadno mi je. Ali strahovito mnogo razmišljam. Na primer, imam novu ideju za polusimboličan pozorišni komad s maskama i muzikom *ad hoc*. Nešto zadivljujuće. Mislim da bi bilo izvanredno dramatično.

Pravim mnogo malih beležaka koje će ti koristiti. Šteta što ne možeš da dođeš makar na nedelju dana. Ovi »pejzažni« pejzaži su divni i mnogo bi te zadovoljili. Atmosfera je nežna, nežna i puna boja! . . .

Ja ću ipak da slikam pejzaže, gotovo ropćući. Ne osećam potrebu ni za pejzažima, ni za portretima ni za mrtvom prirodom. Doživeo sam zadivljujuća osećanja čijoj veličanstvenosti nema premca, osim u potpunom ovladavanju oblicima koje upotrebljavam bez reda, da bih to osećanje preneo. Teško je potpuno ovladati pejzažom.

Međutim, lakše je stvoriti plastičnu harmoniju koju čovek izvlači iz sopstvenih dubina pomoću ljubavi koju osećamo prema stvarima u fizičkom svetu.

Delakroa je bio u pravu kad je rekao: »Priroda je rečnik iz koga učimo reči.« Ali iznad i izvan rečnika postoji rešenost da se piše, jedinstvo sopstvenih misli; a to je samo prevođenje u prostor naše muževnosti, našeg kukavičluka, naše osetljivosti i naše inteligencije. Sve to, stopljeno, sačinjava ličnost koja se izražava plastičnim oblikom.

Na primer, da li je bilo potrebno da slika koju sam poslao »Nezavisnima«, ona s tri žene, bude bolja nego što je? Ne! Mogao sam da pokažem mnogo više apsolutne rešenosti ne prenoseći ništa jače osećanje izbora pravca.

Mislim da grešimo kad pokušavamo da pokažemo samo svoje vrline. Pokazivanje naših mana i slabih mesta je sigurna afirmacija da je vrlina prisutna u sledećem čoveku, u jednom apsolutnom smislu. Dakle, ako moja slika nije ono što bi trebalo da bude, ipak je dovoljna da razjasni da će neko drugi moći da je naslika kako treba! To je već nešto!

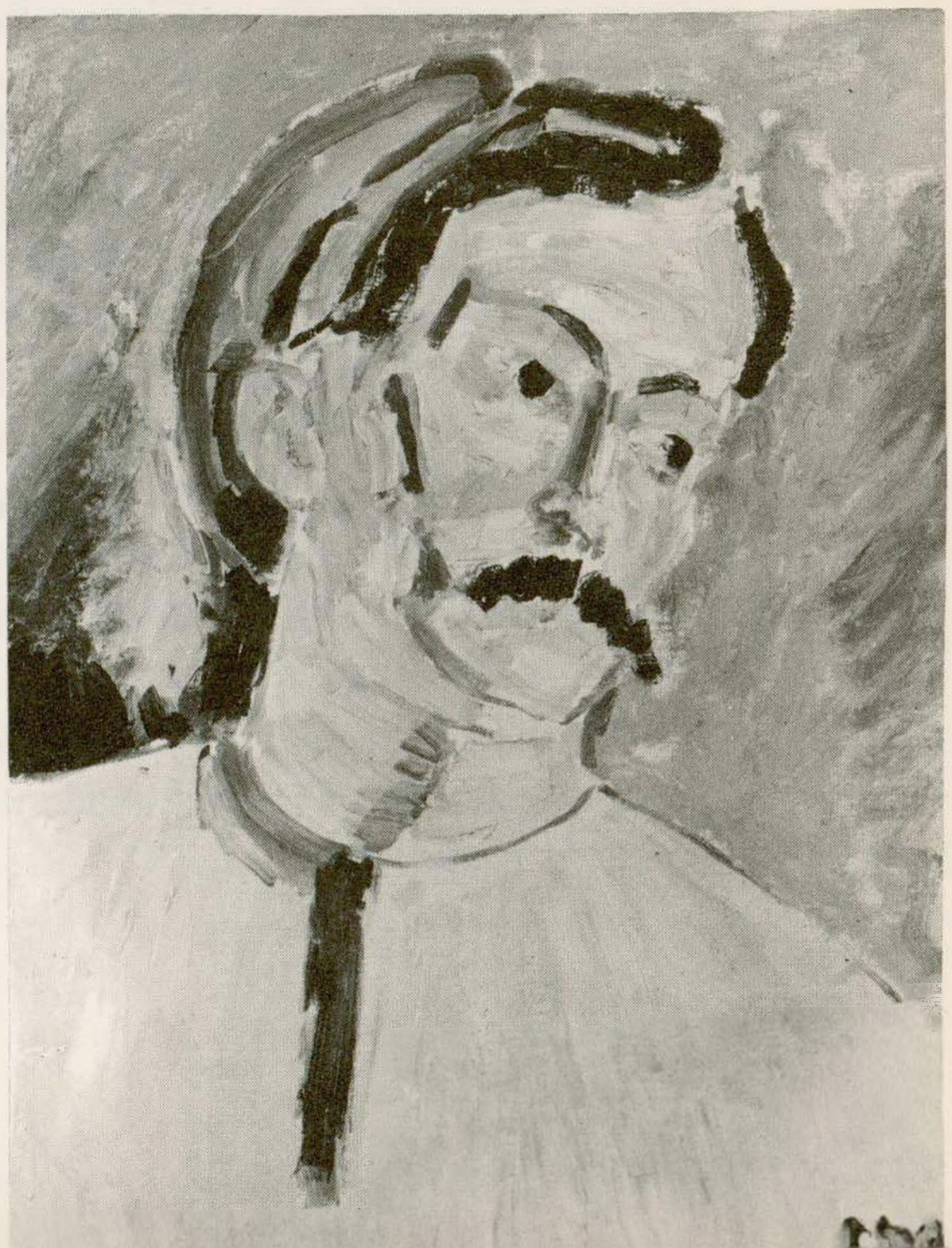
... Vi ste dobri samo kao dekorator! Dobro, to je potpuno tačno. Ali moja inteligencija i moja volja stvaraju jednu svoju realnost time što pokazuju da žele *da nadmaše talenat koji mi je pao u deo.*

Ako ne stvaram apsolutno za sebe, onda bar pružam ekvivalent onoga što razumem i što hoću.

O ovome bih mogao da pišem nadugačko i naširoko, ali me to naročito ne zanima. Ono što me zanima, i o čemu bih voleo da razgovaram s tobom, jeste moderan pogled na život. Ovde mnogo razmišljam o tome. Izgleda mi da se sve zaverilo (ili iskombinovalo?) u potrazi za srećom. Sad čovek ne može da se potpuno odvoji, da se uzdigne iznad zadovoljstva i bola; to se ipak ponekad dešava u snažnom umetničkom uzbuđenju. Ali, kad se čovek ohladi, još je gore. Najveću radost održava u ravnoteži najveća briga.

Slikarstvo može da spase samo jedna stvar, a to je šala. Šala je svemoguća. Šala spasava od svačega. U osnovi, čovek je često pun briga; ali uspeva da usvoji duh maske koju nosi. To je ono što toliko zadivljuje. Stvar je u tome... šaliti se od muke... a posle, šališ se na račun sopstvenog mišljenja.

S druge strane, veličina, ogromnost, vrlo je glupa. Šta je to što je uzvišeno, plemenito po osećanju, puno oduševljenja? Ako se dokaže da je to to, onda je to idiotska stvar.



Portret Andre Derena od Anrija Matisa, načinjen u leto 1905. kad su ta dvojica umetnika slikali svoje prve »fovističke« slike.

Deren

Nismo dovoljno sigurni u tok današnjih ideja da bismo ciljali na neki određeni karakter. Moramo se potčiniti nesvesnom. Što se rezultata tiče, mi ne možemo biti ni stručnjaci za sopstvene doktrine.

Isto tako, smešna je želja za usvajanjem nekog stava. Čovek mora da ide tamo gde ga život vodi, dobrovoljno, izvlačeći maksimum uživanja iz postojeće okoline. Kad kažem »uživanje«, ne mislim da čovek treba da bude fizički srećan. Iznad svega mislim na to da treba da proceni to uživanje.

Moj ljubavni doživljaj ide svojim tokom. Gospođa ima velike teškoće. Ne znam šta radi u Parizu. Verujem da je vrlo zabrinuta. Inače ne znam tačno šta ona misli. Situacija je potpuno ista. Pišemo jedno drugom i niko neće da popusti. Postaje sve teže. Piši mi jer mi je tako dosadno, potpuno samom.

Pozdravlja te

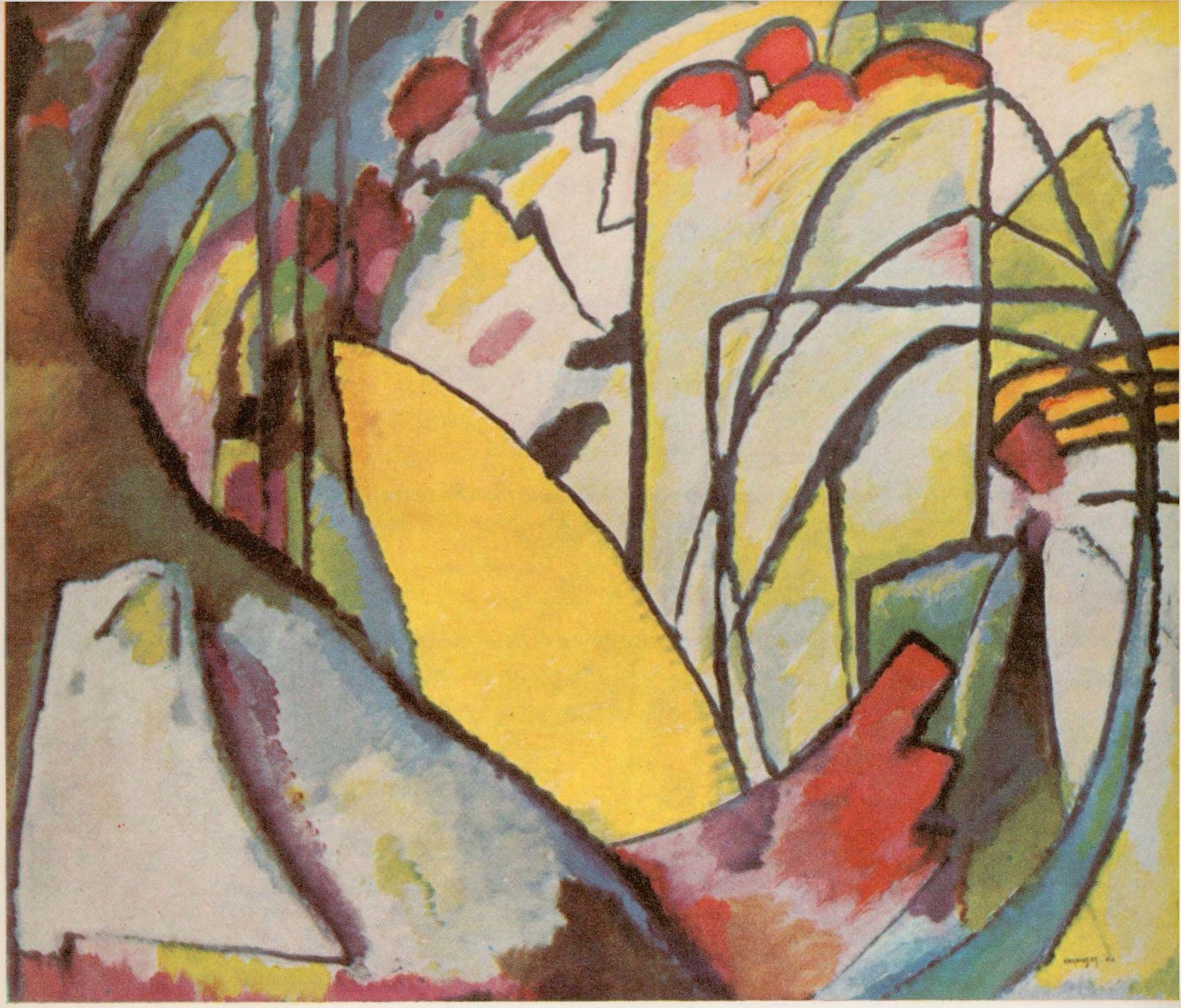
A. Deren

Ako je budeš video, podrobno je ispitaj. Jer, što se mene tiče, više ne znam šta da radim.

Andre Deren (1880—1954) studirao je slikarstvo u Parizu, gde se upoznao i sprijateljio s Vlamenkom i Matisom. S njima je izlagao 1905. u Jesenjem salonu kao član grupe zvane »fovisti« (zveri) zbog toga što su upotrebljavali jake boje i iskrivljene forme. Deren je izvesno vreme radio u uskoj saradnji s Vlamenkom u Šatuu. Pošto su se »fovisti« razišli, a on se nije slagao s Vlamenkovim teorijama o umetnosti, Deren je otišao u Pariz. Tamo je pao pod uticaj raznih drugih umetničkih škola i upoznao se s Brakom i Pikasom u toku njihovog »kubističkog« perioda. Posle prvog svetskog rata Deren se vratio mnogo tradicionalnijem stilu slikanja i upotrebljavao je trezvenije boje. Radio je i kostime i dekoracije za balet, naročito za ruski balet Djagiljeva, koji je 1919. posetio Pariz, a ilustrovao je i mnoge knjige.

Iako se nije slagao s Vlamenkom, Deren je ostao u prijateljskim odnosima s njim, i njih dvojica su se dopisivali sve do kraja prvog svetskog rata.

DVADESETI VEK



»Umnogome nesvestan, spontan izraz unutarnjeg karaktera, nematerijalne (to jest spiritualne) prirode. To ja nazivam *Improvizacijom*« — *Kandinski u svom traktatu »Das Geistige in der Kunst«.*

VASILIJ KANDINSKI U KATALOGU IZLOŽBE »NEUE KÜNSTLERVEREINIGUNG«

Murnau, avgusta 1910.

Delo dolazi na svet u nepredviđenom času, iz još uvek neznanog izvora, ali dolazi neizbežno.

Hladno izučavanje, nabacane tačke boje, matematički tačna konstrukcija (jasno vidljiva ili skrivena), crtež koji je čas miran čas kreštav, marljiva savesnost, boje kao fanfare ili kao *pianissimo* violine, velike, mirne, zanjihane, rascepkane površine.

Detalj slike »Prva apstraktna« — akvarel iz doba Izložbe iz 1910.

KANDINSKY 1910

Zar to nije forma?

Zar to nije *sredstvo?*

Izmučene duše koje pate i tragaju, raskidane sukobom između duha i materije. Otkriće! Deo koji živi i u živoj i u neživoj prirodi. Uteha u toj pojavi — spoljna, unutrašnja. Naslućivanje radosti. Poziv. Govoriti o tajni tajanstvenim izrazima.

Zar to nije sadržaj?

Zar to nije i svestan i nesvestan *cilj* neodoljive potrebe za stvaranjem?

Žalimo one koji imaju moć da govore u ime umetnosti a ne čine to.

Žalimo one čije su duše gluve za glas umetnosti.

Čovek govori čoveku o natčovečnom — *jezik* umetnosti.

Vasilij Kandinski (1866—1944) smatra se danas jednim od glavnih osnivača čisto »apstraktnog« slikarstva. Rođen je u Moskvi, gde je studirao pravo, ali je kasnije napustio pravnu karijeru, mnogo putovao i počeo da slika u Minhenu od 1896. nadalje. Godine 1909. je postao predsednik jedne avangardne grupe, »Neue Kiinstlervereinigung« (Novo udruženje umetnika), koja je u Minhenu priredila dve izložbe. Druga, koja je sablaznila lokalnu štampu i publiku, održana je iste godine kad je Kandinski naslikao svoju prvu »apstraktnu« sliku i napisao traktat o nefigurativnoj umetnosti, »Über das Geistige in der Kunst« (O duhovnom u umetnosti), objavljen januara 1912. Ideje koje izražava u predgovoru kataloga druge Minhenske izložbe u osnovi su iste kao i one u knjizi. Hteo je da pokaže da se samo oblikom i bojom može da izrazi unutrašnje osećanje umetnika, a njihovom kombinacijom stvori novi »jezik« pomoću koga se ideje mogu preneti posmatraču.

Jedan od drvoreza koji ilustruju traktat »Über das Geistige in der Kunst«, koji je Kandinski objavio 1912.

Paul Kle: Autoportret. Drvorez iz 1911, kad je održana prva izložba grupe »Blaue Reiter«.

PAUL KLE REVIJI »DIE ALPEN«

Minhen, 1912.

Tanhauzer je među privatnim galerijama ponovo privukla moju pažnju (trećom) izložbom novog udruženja i njegove još radikalnije frakcije, poznate pod imenom »Blaue Reiter«. Zadržavajući se na glavnoj ideji i ne osvrćući se na nebitna skretanja i mnogobrojna dela koja ostavljaju lažan utisak da pripadaju ovom pokretu, hteo bih da ponovo umirim ljude koji ne uspevaju da mu nađu poreklo ni kod jednog od svojih ljubimaca, čak ni kod El Greka. Još uvek se ponekad pojavi neki umetnički pokret čiji se početak može da otkrije u nekoj etnografskoj zbirci ili u dečjoj sobi. Ne smej se, čitaoče! I deca imaju svoje mogućnosti, i to je razumljivo! Što su nevinija, to su poučniji primeri koje nam daju, pa i njih moramo od ranog detinjstva čuvati da se ne pokvare. Paralelnu pojavu predstavlja delo ludaka. I kad ljudi govore o detinjastom ponašanju ili o ludosti, te reči ne treba shvatiti u zajedljivom duhu u kome su izrečene. Prema svemu ovome se treba odnositi s najvećom ozbiljnošću, ozbiljnije nego prema umetničkim galerijama, ako hoćemo da obnovimo umetnost. Ako je tačno, kao što verujem, da svi tokovi nedavne prošlosti tonu u zaborav, i da oni koji su poznati kao nepokolebljivi sledbenici tradicije imaju samo spoljni izgled blistavog zdravlja a u svetlosti ozbiljne isto-

»... Ne smem da počnem s hipotezama već s određenim primerima, ma kako bili beznačajni«, *pisao je Kle 1902. upotrebivši frazu koja pokazuje koliko je njegov temperament bio suprotan temperamentu Kandinskog. »Devojka s bokalima« naslikana je 1910.*

rije izgledaju kao otelotvorenje posustalosti, onda je veliki trenutak došao, i ja pozdravljam one koji daju svoj doprinos sve bližoj obnovi.

Najsmeliji od svih izloženih je Kandinski, koji pokušava da svoje efekte izrazi i rečima *(Das Geistige in der Kunst,* Piperovo izdanje).

Paul Kle (1879—1940), čiji je otac bio Nemac a majka Švajcarkinja, rođen je u Švajcarskoj, a slikarstvo je studirao u minhenskoj Akademiji umetnosti. Sprijateljio se s Kandinskim, Francom Markom i Augustom Makeom, te su zajedno osnovali avangardnu grupu »Blaue Reiter« (Plavi jahač). Prvu izložbu su održali 1911. godine u galeriji Tanhauzer u Minhenu, i na njoj se pojavilo nekoliko Kleovih crteža. Kle je mnogo pisao i od najranijeg doba je zapisivao svoja shvatanja i razmišljanja o umetnosti. Bio je i odličan muzičar. Ovo pismo je napisano u vreme kad je švajcarskoj reviji »Die Alpen« redovno slao članke o umetničkim i muzičkim događajima u Minhenu.

FRANC MARK IZDAVAČU RAJNHARDU PIPERU

1908.

Pokušavam da pojačam svoje osećanje za organski ritam u svim stvarima, pokušavam da uspostavim panteističku vezu s drhtajima i tokom krvi u prirodi, u životinjama, u vazduhu — pokušavam da sve to predstavim novim potezima i bojama koje naše staro štafelajsko slikarstvo svode na besmisao.

FRANC MARK U MANIFESTU PISANOM U IME GRUPE »BLAUE REITER«

1912.

Umetnost se danas kreće pravcem koji naši preci nisu naslućivali; čuju se Jahači Apokalipse kako galopiraju vazduhom; umetničko uzbuđenje se oseća po celoj Evropi — novi umetnici se javljaju jedan drugom sa svih strana; pogled, dodir ruke, dovoljan je da stvori razumevanje...

»Žuti konji« Franca Marka, slikani 1912, predstavljaju jednu od nekoliko varijanata o istoj temi.

Mark

Franc Mark (1880—1916, ubijen kod Verdena) bio je minhenski slikar koji je 1911. s Kandinskim postao vođa grupe »Blaue Reiter«. Više je voleo da slika životinje nego ljude, koji su mu izgledali ružni, i izjavljivao je da su za njega životinje »čistije i lepše«. Vodeći avangardni časopis »Der Sturm« objavio je nekoliko njegovih studija životinja na dopisnicama.

FRANC MARK SVOJOJ ŽENI S FRONTA U PRVOM SVETSKOM RATU

Zapadni front, 17. aprila 1915.

L... Keler mi je danas pisao na dopisnici koju je njegov »*Sturm*« izdao s mojom slikom »*Tierschicksale*«. Kad sam je video, prilično sam se iznenadio i potresao. Izgleda kao predosećanje rata, strašno i potresno; ne mogu da shvatim da sam ja to slikao! U svakom slučaju, na zamagljenoj fotografiji ima neku tako neuhvatljivu realnost da mi se koža naježila. Umetnički je logično slikati takve slike *pre* rata, ali ne kao glupa sećanja *posle* rata. Jer treba slikati konstruktivne, proročke slike a ne uspomene, kao što je to običaj. I ja samo o takvim slikama mislim. Nekad me je to zbunjivalo, ali sad znam zašto tako mora da bude. A ove stare slike iz Jesenjeg salona će sigurno ponovo uskrsnuti...

»Izgleda kao predosećanje rata, strašno i potresno« — »*Sudbina životinja*« *naslikana je 1913, godinu dana pre izbijanja prvog svetskog rata. Mark je na poleđini zapisao:* »I celo biće je razbuktala patnja.«

ERNST BARLAH IZDAVAČU RAJNHARDU PIPERU

31. decembra 1911.

Još nisam seo da *pročitam* esej *O duhovnom u umetnosti* od Kandinskog, ali već vidim da se neću ni žuriti da to učinim. To ne znači da se osećam, po onome što sam čuo u prolazu, pozvanim ili čak da želim da odričem autoru njegov prodorni intelekt; naprotiv. Ali mi se čini da ta knjiga nikako nije »dobronamerna«. A to samo pojačava pritisak ručice koja u meni reaguje ili funkcioniše u tu svrhu. Drugim rečima, nagonski odbijam da je prihvatim. Između nas zjapi provalija koja ne može biti dublja nego što je. Baš sam nedavno bio primoran da uveravam razne ljude da sam ja naprosto varvarin. A kao varvarin spreman sam da verujem čoveku kad iskreno kaže da mu tačke, pege, linije i mrlje daju duboke duhovne emocije (to jest nešto više od reakcije ukusa suočenog s ornamentalnim); ali mogu da mu verujem samo na reč. Zato zbogom! O tome bismo mogli da raspravljamo hiljadu godina pa da ne nađemo zajedničko gledište. Pa najzad, nisam ni ja bez iskustva, nalazio sam se i ja u periodima kad sam sedeo i sedeo i »stvarao« linije. To su bili intervali, pauze, kad su i mozak i ruka spremni, ali kao da je sve ostalo prestalo da bude privlačno. Ovde bih hteo da upotrebim jednu reč koju Vi, kao Šopenhauerov obožavalac, nećete smatrati trivijalnom: sažaljenje — bar prema sebi, ako ne mogu prema drugima — prema sebi zato što sam tako nedostojan i tako potpuno nesličan onima koji mogu da osećaju sažaljenje za *mene*. Sažaljenje ne mora da bude tužno. Ja ga osećam i u uživanju u herojskom ili humorističkom. A mogao bih to da nazovem i posrednim patnjama i posrednim zadovoljstvom — to jest s moje strane. Saosećanje koje ima razumevanja u tolikoj meri da se stavlja na mesto onoga što vidi. Možete li Vi da imate saosećanje za oblike prikazane na 98. strani, ili da volite 88. stranu. To je pitanje bez upitnika. Naravno, ja mogu da nateram svoju imaginaciju na rad i da iz toga nešto stvorim. Ja čak verujem da većina stvari, i to najboljih, postaje na taj način što dejstvo slučaja ili prirodni zakoni haosa podstiču sklonost ka korišćenju umetnosti kao sredstva za nasilno prodiranje u nevinost onog što je nedirnuto i nejasno, oplođujući ga duhovno i čineći ga pristupačnim i svesno nadahnutim životom. Što bi bilo baš suprotno.

Ali mi moramo da govorimo istim jezikom ako hoćemo ma šta da saznamo; neko može da mi priča najlepše i najdivnije stvari na kineskom, a ja da i ne načuljim uši. Tako da, ako treba da doživim neko duhovno iskustvo, sredstvo za to mora da bude izraženo jezikom na kome mogu da doživim najdublja i najtajnovitija iskustva. Moj maternji jezik je za to najpogodniji, a u umetnosti moj maternji jezik je ljudski oblik ili njegova okolina, predmet kroz koji ili u kom ljudsko biće živi, pati, raduje se, oseća i misli. Izvan toga ne mogu da idem. A ne mogu da prihvatim ni esperantsku umetnost. Baš je ono što je pomalo prosto, univerzalno ljudsko, primitivno osećanje rase to što je veliko i večno. Ono što je čovek propatio i što pati, njegova veličina i razne njegove brige (uključujući mitove i snove o budućnosti) jesu ono čemu pripadam, a moja mala lična osećanja ili moja najindividualnija osećanja su beznačajna, to su samo raspoloženja, ako me vode izvan kruga ljudske prirode. U čoveku kao egou mora da se izazove njegov egoistički interes, njegovi viši i niži aspekti, ili kako god to hoćete da nazovete; a strana 88. ili 98. ni najmanje ne uzbuđuje moj egoizam. Isto tako ne verujem da se nova umetnička struja može opisati *logički,* kako to pretpostavlja gospodin Kandinski — osim kao literatura, kao jedno intelektualno dostignuće. Ali moja kritika je bezvredna jer ja, njen autor, nisam iste vrste kao i pisac, i mogu potpuno da zamislim pisca kako ostaje ravnodušan prema stvarima koje mene uzbuđuju do najvećih dubina. On može da mi kaže: »Vi niste umetnik, Vi ste glumac! Vi »se pretvarate« da postoje izvesna osećanja, raspoloženja i senzacije kao putem bežičnog telegrafa — bez posrednika, direktnim prenošenjem.« To bi sve bilo lepo kad bi se do osećanja stizalo dogovorom. Čovek lako može da kaže »plavo znači ovo, žuto ono«. Ali nije verovatno da čovek ima tu božansku moć da svoje namere postavlja kao pravilo. Ali, kad su boje i linije stvorene po ljudskim likovima — i obrnuto — one imaju tu moć pošto je crpu iz ljudske duše. Koliko puta vidimo boje i oblike na zidovima ili na nameštaju koje odjednom preobrazi naša imaginacija u sliku i u još nešto što ih oživljava. Onda se to uvlači u moj egoizam; pre toga, to je bilo nešto strano. U najboljem slučaju, moglo je da podstakne večno gladan optički nerv time što je manje dosadno, življe boje i ljupkije od ostale okoline. Ljudski

»...predmet kroz koji ili u kome ljudsko biće živi, pati, raduje se, oseća i misli. Izvan toga ne mogu da idem.« *Barlah, čovek koga je duboko dirala ljudska patnja, impresionira na najjednostavniji i na najdirektniji mogući način: »Ponovno sjedinjenje«, 1926.*

egoizam može da postane zanimljiv na način koji nema nikakve veze s umetnošću, ali to je nešto drugo. Da li ćete se Vi složiti s ovim što kažem ili da li ćete uopšte moći da shvatite o čemu je reč, to je isto tako druga stvar ...

Ernst Barlah (1870—1938), nemački skulptor i grafičar, igrao je važnu ulogu u ekspresionističkom pokretu. Bio je pod velikim uticajem svoje posete Rusiji 1906. i ona je inspirisala mnoge od njegovih najboljih drvoreza, a naročito njegove snažne studije prosjaka i seljaka. U potrazi za stilom kojim bi najbolje preneo svoja osećanja, vratio se na oblike srednjovekovne nemačke umetnosti, i neka

njegova najbolja dela su rađena za crkvu. Kao i mnogi drugi ekspresionisti, pored svog glavnog rada na skulpturi radio je drvoreze i litografije i pisao pozorišne komade i pesme koje je sam ilustrovao. Kad su nacisti zauzeli vlast, njegova su dela, kao i dela Klea i Kandinskog, između ostalih, predstavljala za njih pravu anatemu, i veći deo tih dela su konfiskovali ili uništili.

»Moram da budem u stanju da osećam sažaljenje...« *»Prosjakinja s velom« — skulptura u drvetu koja pokazuje sličnost s nemačkom i burgundskom skulpturom petnaestog veka.*

MAKS BEKMAN S FRONTA U PRVOM SVETSKOM RATU

11. maja 1915.

Osećam takvu strast prema slikanju! Stalno radim na formi. I kad stvarno crtam, i kad samo zamišljam, i u snu. Ponekad mi se čini da ću poludeti, toliko me zamaraju i muče ova bolna, čulna zadovoljstva. Sve drugo iščezava, vreme i prostor, i ja mislim samo na to kako da naslikam glavu vaskrslog Hrista prema crvenom sazvežđu na nebu na dan Strašnog suda... Ili kako ću da naslikam Minkhen, s privučenim kolenima i glavom naslonjenom na ruku, prema žutom zidu s njenom ružom, ili iskričavu svetlost u zasleplju-jućoj belini rasprskavanja protivavionskih granata na olovnom, suncem natopljenom nebu, i vlažne, jasno ocrtane, šiljate senke kuća, ili, ili — ovako bih mogao da ispunim četiri stranice da nije vreme da spavam ako hoću da ikad naslikam ma i stoti deo svega toga.

MAKS BEKMAN S FRONTA U PRVOM SVETSKOM RATU

21. maja 1915.

Rovovi su krivudali vijugavim linijama, a bela lica su izvirivala iz crnih zemunica — mnogi ljudi su još uvek pripremali položaje, a svuda između njih su bili grobovi. Tamo gde su sedeli, pored njihovih zemunica, čak i između vreća s peskom, štrčali su krstovi. Između njih su bili zgureni leševi. To zvuči kao roman — jedan čovek je pržio krompir na grobu pored svoje zemunice.

Ovde postojanje života zaista postaje paradoksalna šala.

Što se toga tiče, nije ni u kom slučaju sigurno da to nije jedna ista stvar, kad uzmemo u obzir krug plamena koji bukti oko nas. U stvari, čak ni to nije potrebno. Kad mi je majka umrla, svet je izgledao isto ovako kao sada. Tajna leševa koja prožima sve...

Minkhen je bila Bekmanova žena, Mina, kojoj je potpisivao gotovo sve svoje slike iz prvog svetskog rata slovima »MBSL« — »Max Beckmann Seiner Lieben« (Maks Bekman svojoj ljubavi). Ona je kasnije objavila njegova pisma iz rata. Maks Bekman (1884—1950), nemački slikar i grafičar, svoje prve odlučujuće utiske je primio

Bekman

»Autoportret kao lekarski pomoćnik«. Kad je izbio prvi svetski rat, Bekman se prijavio kao lekarski pomoćnik, ali je sledeće godine otpušten iz vojske kao invalid.

tokom prvog svetskog rata. Njegovo delo u početku karakteriše oštar kontrast crno-belog, a radio je snažne portrete i uglađene, sumorne gravirane bakroreze. Kasnije se obratio klasičnoj mitologiji koristeći se bogatim bojama, ali u osnovi prilazeći tim temama s istim takvim tragičnim shvatanjem.

MAKS BEKMAN U SVOM PREDAVANJU
»DREI BRIEFE AN EINE MALERIN«

Njujork i Boston, proleće 1948.

Naučite napamet oblike koji se nalaze u prirodi da biste mogli da ih upotrebljavate kao note u muzičkim kompozicijama. Ti oblici tome i služe. Priroda je čudesan haos, i naš je posao i dužnost da u taj haos unesemo red i — da ga usavršimo. Ostavite drugima, onima koji su slepi za boje, da razmišljaju nad starim knjigama o geometriji ili problemima više matematike. Mi ćemo uživati u

oblicima koje vidimo. Ljudsko lice, ruka, ženske grudi ili muško telo, izraz sukobljene radosti i bola, beskrajni okean, divlje litice, melanholični govor crnog drveća u snegu, mahnita snaga proleć-nih pupoljaka i teška letargija letnjeg podneva kad naš stari prijatelj Pan spava a podnevni duhovi mrmljaju — sve ovo dovoljno nam je da zaboravimo žalosti ovog sveta ili da im damo oblik. U svakom slučaju, spremnost da damo oblik stvarima donosi sobom deo rešenja za kojim tragamo. Put je mučan, a cilj se nikad ne može dostići — ali to je ipak put.

»...kako ću da naslikam Minkhen, s... glavom naslonjenom na ruku«, *pisao je Bekman s fronta 1915. Ovaj portret njegove žene u karakterističnoj pozi potiče iz 1930.*

POL NEŠ SVOJOJ ŽENI

Februara 1917.

Prošle noći smo imali jedno vrlo dosadno veče u rovovima, i ja sam ti napisao prilično veliko pismo pri mesečini, ali sam ga izgubio pa ti sad ponovo pišem. Jutros rano stigli smo na Senu i počeli da se polako krećemo između njenih obala, u to doba upola skrivenim maglom. Kad se magla digla, pojavila se divna zemlja. Obale su oivičene topolama, a iza njih su stari voćnjaci; kroz voćnjake je prosečen loš put sve do vrata jedne stare farme. Kakva divna kuća da se živi u njoj, niska i mala sa slamom pokrivenim krovom u obliku kupe i čudnim malim prozorima, zabatima i badžama. Iza farme je bilo nešto što je izgledalo kao svet u magli, pa onda litice, uglavnom krečnjačke, s pećinama i bokorima visećih džbunova. S vremena na vreme smo prolazili pored brdovitih polja i na udaljenom grebenu videli smo plug s konjima. Ostale zgrade su bile lepe male vile ili još uvek pospane bele seoske kuće s terasama. Jednom smo prošli pored skele gde je jedna seoska devojka zazvonila da dozove skelu. Jedan čovek je viknuo »Zvoni još jednom«, i svi su se na to gromko nasmejali. Malo dalje smo prošli pokraj sela, jednog pravog dragulja, u kome je crkva bila vrlo blizu vode, a seoski put oivičen drvećem pretvarao se zimi u gaz. (To je verovatno Zimiješka opatija.) Sve me je to očaralo i dao bih mnogo da sam mogao da siđem na obalu i da ostanem dok mi se sviđa. Najzad smo stigli u grad i pojeo sam svoj prvi obrok u Francuskoj. Po podne sam posetio depo baze gde sam sreo Kolmana, koji se vrlo nežno raspitivao za tebe.

7. marta 1917.

Zaustavili su poštu dan pre našeg odlaska, i nisam mogao da ti pišem sve dok se nismo vratili u naše stare jazbine. Svima nam je žao što ostavljamo tišinu tog neuznemirenog kraja u kome smo proveli tako prijatne dane. Nismo mogli u bolje vreme da dođemo jer smo videli sve promene drveća i polja i brda, od tmurnih do svežih zelenih boja i tople, ljupke svetlosti. Moram da se vratim ovim predelima iznad brda. Baš pre nego što sam krenuo, naišao sam na obalu gde rastu prave francuske ljubičice, znaš one tamne koje tako zanosno mirišu. Avaj, u to vreme sam bio sa četom, pa, iako

sam nameravao da tu obalu ponovo nađem i da ti pošaljem malo cveća, nisam više imao vremena. Cveće svuda cveta, i mi smo se baš privremeno vratili u rovove, i ovde gde ja sad sedim u rezervnoj liniji vrlo je veselo, maslačak je kao blistavo zlato na grudobranu, a džbun jorgovana u blizini baš se rascvetava. Jedna šuma, kroz koju smo prošli kad smo ovamo dolazili, ima neko zlokobno ime, puna rupa i ožiljaka od granata, dok je drveće bilo iscepano na cepčice, i često je smrdela na otrovni gas — jedno najnapuštenije uništeno mesto od pre dva meseca, sad je živo zelene boje. I najviše slomljeno drveće je pustilo poneki izdanak, a usred dubine oštećenog srca šume čula se drhtava pesma slavuja. Smešna, luda neumesnost! Čovek ne može da odredi šta je apsurdnije, Rat ili Priroda. Rat je postao običaj tako siguran, neizbežan, on ima svoj zahvat u svetu isto tako pouzdan kao i proleće ili leto. Tako smo mi sirota stvorenja dvostruko zarobljeni. Na milosti i nemilosti starih elemenata za koje se trudimo da ih proučimo, izbegnemo, da gradimo i oblačimo se, a sad smo u vlasti nečeg daleko nemilosrdnijeg, svirepijeg i goreg, i tako sad moramo i dalje da proučavamo, da izgrađujemo deset puta jače, da se lukavo odevamo i da puzimo kao pacovi uvek u senci tog novog straha. Naravno, mi ćemo se na to navići kao što smo se gotovo navikli na onu prokletu englesku klimu. Čovek je već postigao jednu vrlo čudnu ravnodušnost prema granatama, minama i drugim užasima. I to je dobro jer to će nam još mesecima biti svakodnevni hleb.

Danas sam prilično zadovoljan sobom jer sam ti juče poslao šest dovršenih skica koje sam posle mnogo truda uspeo da dovedem dotle da mogu da se pokažu. Moj komandant ih je video i priložio je belešku u kojoj kaže da crteži nisu ni od kakvog vojnog značaja i, pošto su spolja označeni kao »crteži«, i poljski cenzor ih je registrovao i stavio žig, neću se čuditi ako stignu potpuno u redu. Ako stignu, prilažem njihov opis. Obeleženi su brojevima od 1 do 6, ali je moj sluga, obično inteligentan, glupo zapakovao moje beleške o njima, te ću morati da ih opišem što bolje mogu.

Br. 1, koliko se sećam, predstavlja rovove pod nekim krvavim zalaskom sunca s polumesecom koji plovi nebom, nazvati ih »Zimski rovovi«.

Br. 2 je tumoran predeo s izbrazdanim brdom u pozadini i drveće poput štapova. Naziv »Napušteni predeo«.
Br. 3 jedna srušena crkva — naziv »Srušena crkva, Belgija«.
Br. 4 — Rovovi u šumi — naziv »Rov na liniji fronta«.
Br. 5 — Francuski pejzaž, većinom vreće s peskom i nebo s nekoliko panjeva i mesecom — naziv »Francuski pejzaž, Sent Eloa«.
Br. 6 — Bara pod večernjim nebom — naziv »Bara«.

Ako želiš ovu poslednju da zadržiš, uvek sam na nju mislio kao na tvoju ako budeš htela da je uzmeš. Kad crteži budu montirani i uramljeni, treba da se pošalju galeriji Gupil, pišem Marčantu o njima. Pisaću i Rouliju. Kroz mesec dana, ili još pre, imaću za tebe još jednu takvu pošiljku. Ovde u zadnjem vrtu rovova je izvanredno lepo — blato se osušilo i dobilo ružičastu boju, i preko grudobrana, pa čak i kroz džakove s peskom, zelena trava se probija i njiše na vetru, dok busenje veselog maslačka, deteline, čička i još dvadesetak drugih biljaka bujno cveta, blistavo rastinje svetlozelene boje prema ružičastoj zemlji. Gotovo sve bolje drveće je ozelenelo, i ptice pevaju po ceo dan i pored granata i šrapnela. Napravio sam još tri crteža; svi su o ovim divnim srušenim oblicima koji me ovde toliko uzbuđuju. Baš se nalazimo pokraj jednog razrušenog sela, samo hrpe cigala, prorešetani krovovi, ovde i onde po koja polovina kuće među svetlim drvećem i ostacima voćnjaka. Zemunica iz koje ti pišem mora da je nekad bila vrt neke udobne kućice na brežuljkastom zemljištu koje se spuštalo do potoka; jabuke pune cveta stoje raštrkane, jedna je oborena granatom, ali kruna drveta i dalje cveta. Zelena baštenska vrata su istrgnuta s ograde i naslonjena na vreće s peskom. Čini mi se da je to jedino značajno preostalo obeležje. Naš sto u zemunici razveseljava buket cveća — jorgovan, planinčica, beli narcisi koji cvetaju kraj samog rova, a on je pet stotina metara daleko i graniči se sa starim seoskim baštama. Ovde je menza gde ja provodim veći deo vremena, ali moje prave dužnosti su u rovu »M« koji drži moj vod. Ovih dana sam vrlo srećan, u stvari, verujem da sam srećniji u rovovima nego bilo na kom drugom mestu ovde. To zvuči apsurdno, ali život ovde ima više smisla, i novi ukus i lepota su ovde jači. Nikad se

ne osećam praznim ni ravnodušnim, uvek sam svestan značaja prirode koja je za mene, pod ovim okolnostima, puna iznenađenja. Ne mogu potpuno da objasnim kako se osećam jer se nisam mučio da analiziram svoja osećanja. Prošle noći je došlo do jake pucnjave, u stvari, linija više nije ista; Švaba je vrlo uznemiren i nervozan, i ja se tome ne čudim. Na ovom delu neba kupe se oblaci i njihove senke već padaju po nama. Ne bojim se. Znam da ima bezbroj stvari koje želim da ti kažem, ali danas mi mozak luta — pada kiša, a zemlja i drveće i sve zelenilo ispuštaju vlažan miris i navode dušu da umorno sanjari . . . U listu *New Statesman,* koji si mi poslala, ima jedna kratka beleška o tome kako je Edvard Tomas rekao da su njegovo najbolje delo stihovi koji su napisani kad je bio u umetničkoj četi. Pisao je pod imenom Edvarda Isteveja. Ako možeš da nađeš bilo kakve njegove pesme, mnogo bih voleo da ih pročitam. Nešto od mojih suvišnih vojničkih stvari sam poslao kući, a uskoro ću poslati i knjige, a ti ćeš mi poslati nove o kojima ću kasnije pisati. Sad, u stvari, čitam vrlo malo, između crtanja i pisanja pisama, slobodno vreme mi je prilično ispunjeno.

»Video sam najstrašniju zemlju iz snova, koju pre da su stvorili Dante i Po nego priroda, neizrecivu, sasvim neopisivu.« »*Mont St. Eloi*«.

POL NEŠ SVOJOJ ŽENI

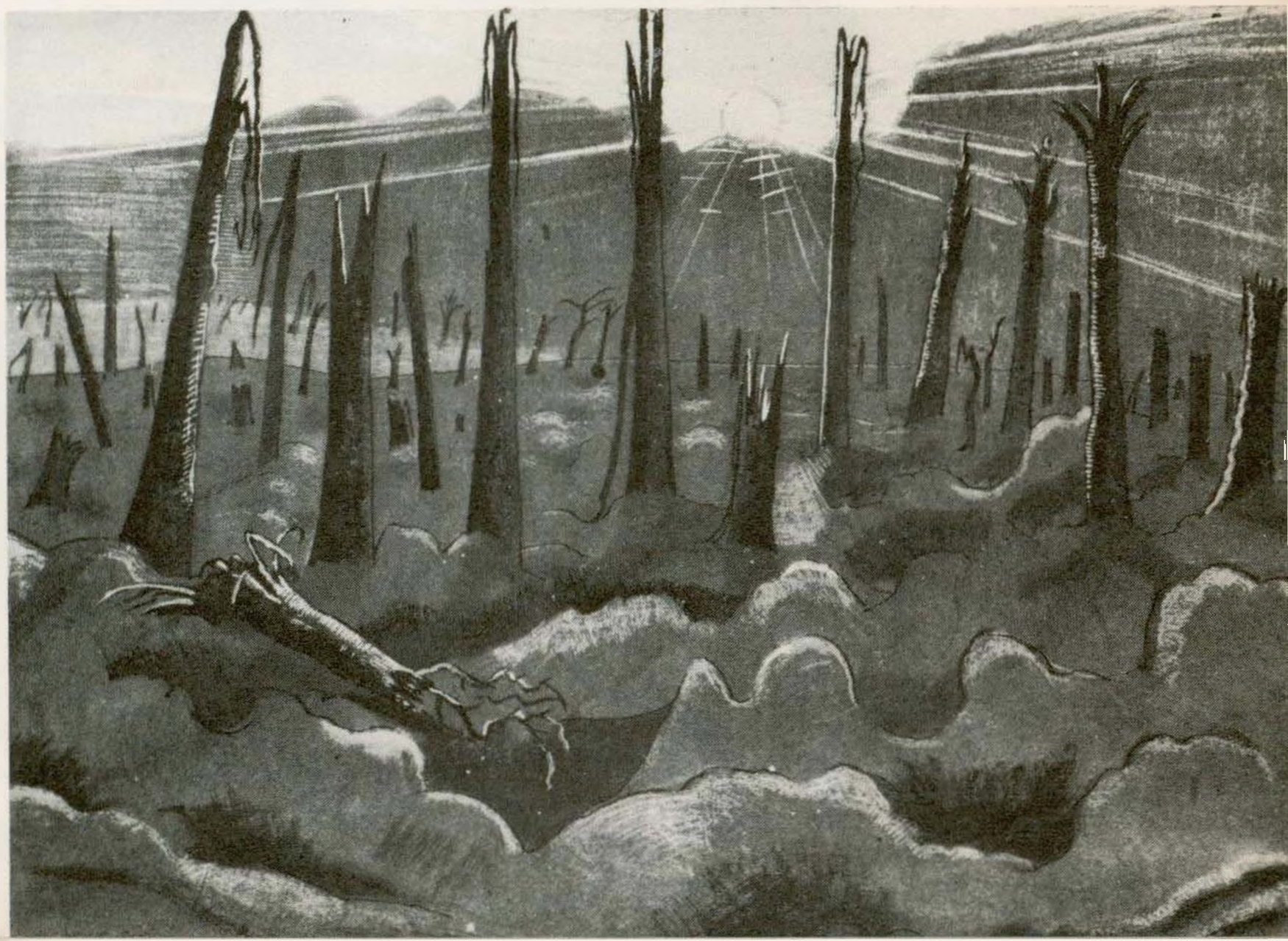
16. novembra 1917.

Morao sam da odložim pisanje ovog pisma jer mi je još teže nego kad sam poslednji put odlazio. Krećem odmah posle doručka i ne vraćam se do večere, a posle večere radim na crtežima do oko 11 časova noću, tad mi se već spava i idem u krevet. Danas je nedelja i više-manje praznik pa sam se izvezao automobilom da starog prošetam. Divno smo proveli dan i tek što sam se vratio (9 časova uveče). Pogrešno je opšte mišljenje da je on izgubio nadu i da je u depresiji, on kaže da se to nikad nije desilo i izgleda da se ovde vrlo dobro zabavlja. On je stvarno dobar vojnik i ponosan je na to. Naravno, strašno želi da malo ode kući i da dobije porudžbinu i da ponovo obuče pristojno odelo, ali te uveravam da je on veličanstveno podneo sve teške časove, a oni su mu zaista bili teški. Prosto je divan i ne prestaje da govori o dobrim prijateljima koje je stekao i kako su oni učinili sve što su mogli i držali se jedan drugog. Cela stvar mu je učinila mnogo dobra, a što se duha tiče, penuša se više nego ikad... Baš sam se noćas vratio iz štaba brigade s fronta i tu posetu neću zaboraviti dok budem živ. Video sam najstrašniju zemlju iz snova, koju pre da su stvorili Dante i Po nego priroda, neizrecivu, sasvim neopisivu. U petnaest crteža koje sam napravio možda ću uspeti da ti dam neku neodređenu ideju tog užasa, ali, samo ako učestvuješ u njemu, možeš da shvatih njegovu strašnu prirodu i šta naši ljudi u Francuskoj moraju da doživljavaju. Mi svi imamo neki neodređeni pojam o užasima bitke i možemo da zamislimo sliku ratišta uz pomoć nekoliko bolje inspirisanih ratnih dopisnika i slika u listu *Daily Mirror*; ali ni jedno pero ni crtež ne mogu da dočaraju ovu zemlju — običan okvir bitaka koje se vode iz dana u dan, iz meseca u mesec. Gospodar ovog rata može da bude samo zlo i ovaploćenje đavola, a sjaj božje ruke se tu nigde ne vidi. Rađanje i zalaženje sunca su bogohulni, to je ruganje čoveku, samo crna kiša iz ranjenih i natečenih oblaka tokom cele gorko crne noći je odgovarajuća atmosfera u takvoj zemlji. Kiša stalno pada, smrdljivo blato postaje još opakije žuto, rupe od granata se pune zelenkastobelom vodom, putevi i staze su pokriveni debelim glibom, crno umiruće drveće prokapljuje i znoji se, a pucnjava ne prestaje. Granate se samo zabadaju raznoseći natrule pa-

njeve drveća, lomeći daščane puteve, udarajući u konje i mazge, uništavajući, sakateći, razbešnjavajući, one padaju u grob koji predstavlja ova zemlja; jedan ogroman grob, a na njemu naslagani jadni mrtvaci. To je neizrecivo, bez boga i bez nade. Više nisam umetnik, zainteresovan i radoznao, ja sam glasnik koji će doneti poruku ljudi boraca onima koji žele da rat večno traje. Nemoćna i nerazgovetna biće moja poruka, ali će nositi gorku istinu, i neka im spali njihove vašljive duše.

Pol Neš (1889—1946) je posle studija u Slejdovoj školi u Londonu uglavnom slikao pejzaže sve do izbijanja rata, a onda je kao dobrovoljac otišao u umetničku streljačku četu. Neš se tek u prvom svetskom ratu potvrdio kao umetnik. Prizori napuštenosti i uništenja na flandrijskom ratištu bili su veliki podsticaj za njegovu umetničku imaginaciju. Dok se u Engleskoj oporavljao od rane 1917, izlagao je svoje crteže u galeriji Gupil u Londonu. Izložba je doživela veliki uspeh i, uz pomoć drugih umetnika i uticajnih prijatelja, Neš je prekomandovan u Ministarstvo za informacije kao zvanični ratni umetnik i vratio se u Francusku novembra 1917.

Godine 1933. Neš je osnovao »Unit One«, grupu slikara i dezajnera, i bio je član komiteta prve međunarodne nadrealističke izložbe koja je održana u Londonu 1936. i na kojoj je i on izlagao. U drugom svetskom ratu je ponovo postavljen kao zvanični ratni umetnik i pripojen kraljevskom ratnom vazduhoplovstvu.



»Izlazak sunca. Inverneški šibljak«. Još jedna ratna slika Pola Neša slikana na liniji fronta 1917—1918.

ERNST LUDVIG KIRHNER NELI VAN DE VELDE

Frauenkirh, 13. oktobra 1918.

Draga gospođice Nele,

Najtoplije Vam se zahvaljujem na Vašem pismu od 4. oktobra. Nije potrebno da mi se zahvaljujete na drvorezima jer Vam ih šaljem *en récompense* za Vaše. Velika je šteta što niste došli ovog leta, sigurno biste našli mnogo zanimljivih tema za crtanje. A čekala Vas je i spremna soba u jednoj kolibi.

Posmatrajte izbliza ljude koji beru grožđe. Pretpostavljam da je tamo još leto, dok naše sunce već pozlaćuje planine, a ariševina žuti, ali boje su divne, kao stari, tamnocrveni saten. Ovde u dolini kolibe su najjače pariski plave boje, dok su polja žuta. Ovde čovek prvi put stvarno shvati vrednost pojedinih boja i oštru, monumentalnu liniju planina. Vlada beskonačan mir. U Bindnerovoj sobi, koja je udobna i topla, pokušavam da malo unapredim moje nevešto slikanje. Mnogo bih voleo da jednom vidim Vaše slike u boji.

Da li ste čuli nešto o francuskim slikarima? Ja već dugo vremena nisam video ništa iz umetnosti, a voleo bih da još malo razgledam reprodukcije, naročito Seraove, jer još nisam video ništa njegovo.

»Staffelalp«, drvorez iz 1918. kad je Kirhner bio bolestan u Švajcarskoj.

Inače mi mir i usamljenost divno prijaju. Sad u jesen moram više da ležim, zbog moje bolesti. Onda se zabavljam sećanjima i slikam bolje u glavi nego u stvarnom životu.

Toliko bih voleo da Vam pomognem da se sredite u Utvilu, ali s ovakvim nogama bih sigurno samo smetao. Iskreno se radujem što ću Vas videti kad se tamo vratim, kao i slike koje ste ovog leta naslikali. Gde ste našli onu divnu japansku hartiju koja tako lepo prima mastilo. Jednom u Utvilu probajte englesku štampu, možda će se i na toj hartiji moći da štampaju male gravire. Znate li, onaj ljupki pljosnati kamen se, na žalost, razbio, i sad moram da tražim drugi. Nisam mnogo uradio na njemu. Što se gravire tiče, uvek posežem za drvenom pločom. Tu imam najsigurnije linije.

Najtopliji pozdravi, i sad i uvek,

od Vašeg
E. Kirhnera

ERNST LUDVIG KIRHNER HENRIJU VAN DE VELDEU

Frauenkirh, 5. jula 1919.

Dragi gospodine Van de Velde,

Mnogo Vam hvala na Vašem ljubaznom pismu. Voleo bih da Vam odgovorim istim elegantnim stilom, ali se plašim da Vi ne biste mnogo uživali u mom neveštom francuskom jeziku.

Avaj, avaj, grešite što mislite da mi je sad bolje. Prvih nekoliko nedelja sam toliko patio da sam mislio da tako ne vredi ni živeti. Osećanje sreće što sam bio s Vama privremeno mi je odvratilo misli od bolova, ali se oni vraćaju gori nego ikad.

Vrlo sam srećan i zahvalan što sam *ovde* i što ostajem ovde. Tu bar mogu pomalo da radim onih dana kad se bolje osećam, i miran sam među ovim jednostavnim i ljubaznim ljudima. U ovoj usamljenosti sam se izborio za mogućnost da nastavim da živim i pored tolikih patnji. Moje doba cirkusa, *cocottes* i društva je prošlo. Učinio sam od toga što sam mogao i mislim da taj svet ranije nije bio shvaćen na taj način. Inače me ništa ne vezuje za te *événements*.

U toku 7 godina provedenih u Berlinu pustio sam da stvari te vrste tako potpuno uđu u mene da ih sad znam skroz-naskroz i mogu da ih napustim. Sad imam druge zadatke i oni su ovde. U tom pogledu naše se staze potpuno razilaze. Vi, svetski arhitekta, osetljiv na svaki podstrek, ja, čovek s jednom idejom, slikar koji traži oblike za unutrašnja iskustva. I moram da pokušam da ih nađem ako hoću da budem iole srećan u ovom životu.

U avgustu ću ponovo otići u Alpe. To verovatno neće biti pre početka avgusta, jer sad još ne mogu dobro da hodam. Bilo bi divno kad biste Vi i Nele došli gore. Tamo može da se ostane sve do početka oktobra.

Najtopliji pozdravi i najbolje želje Vama i Neli,

Zauvek Vaš,
E. L. Kirhner

ERNST LUDVIG KIRHNER NELI VAN DE VELDE

Draga gospođice Nele,

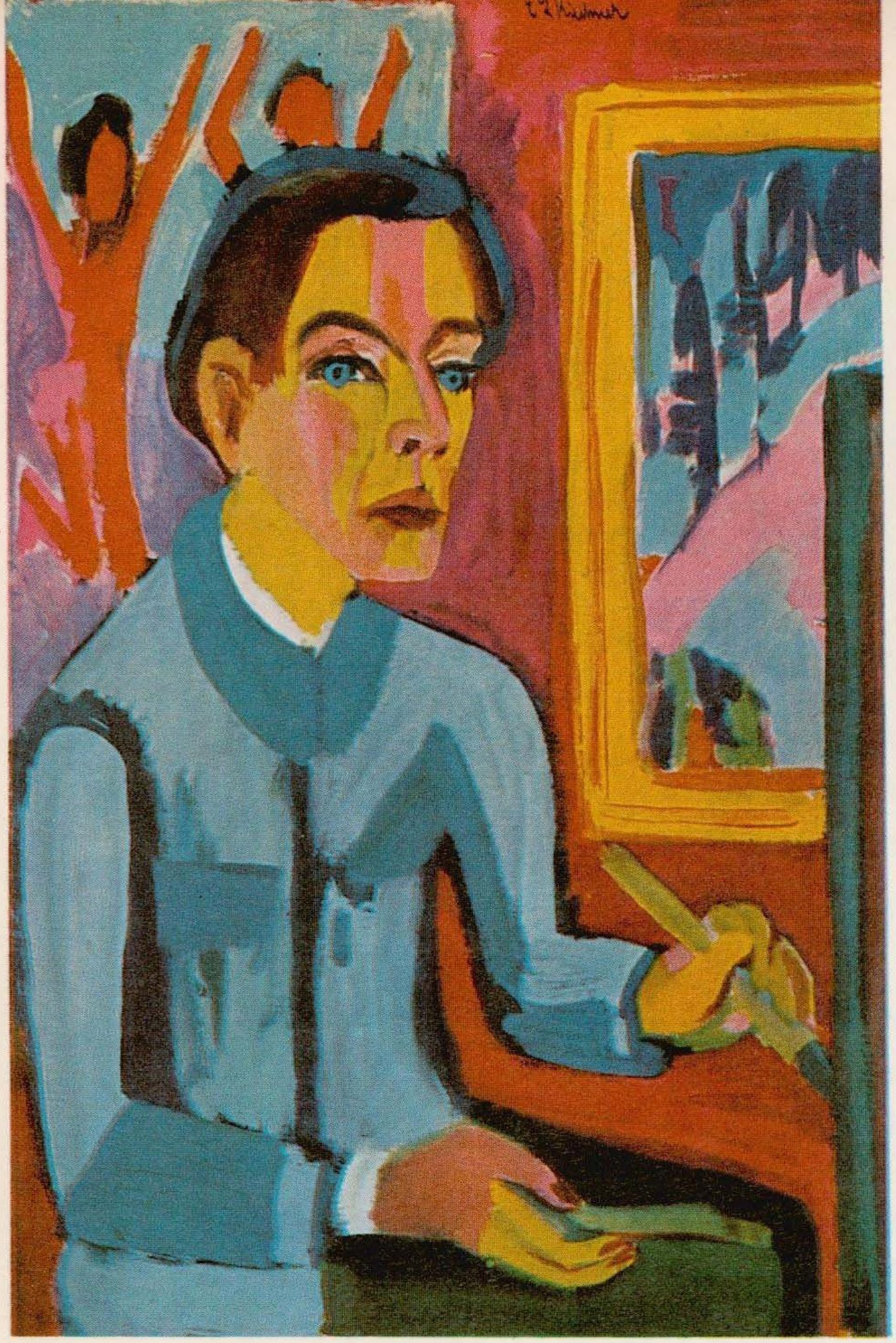
Tata je baš otišao, na moju veliku žalost, tako da moram da požurim da Vam napišem nekoliko reči.

Razgledajući neke stare crteže, naišli smo na mnoge kopije indijskih fresaka. Tata misli da bi trebalo da vidite knjigu Džona Grifita, *Slike indijskih pećinskih hramova u Kandija Haber,* da biste iz nje dobili ideje. Ja je, na žalost, nemam, ali, da biste dobili neki pojam o tom delu, sutra ću Vam poslati loše kopije koje sam radio po tim slikama. A i nekoliko skica rađenih po drugim egzotičnim slikama. Te sam kopije odavno započeo. Originali su tako snažni i fini da se odupiru svim pokušajima kopiranja. Možda osećate, kao što se nadam, da u Vašim likovima nešto oživljava. Tata to naziva *du corps*. Možda se može reći i *sensibilité*. Mi Evropljani moramo da se mučimo da to postignemo, bar kao prelaznu fazu, jer time hranimo naše snove. Orijentalci to nose u krvi, možda zato što provode život na suncu. Mi siroti Evropljani moramo da žrtvujemo i dušu i telo da postignemo samo senku toga. Uzmite ove

»Pejzaž velikih planina s livadom«, Kirhnerov drvorez iz 1933.

kopije u zamenu za Vaše crteže iz Etnografskog muzeja u Bazelu, koji su me zimus mnogo obradovali. Ako čovek želi da izvuče bilo kakvu korist iz jednog umetničkog dela, mora da ga posmatra i crta isto kao i prirodu, jer u takvoj studiji čovek izražava svoja osećanja prema jednoj od njegovih hiljadu faceta, i kroz studiju pravi život ulazi u sopstveno biće. Nije u pitanju pokušaj reprodukovanja objektivnih crta, već samo dobra praksa za prste i za sposobnost primanja, a i to je vrlo korisno. Mora da ste čitali kako je Van Gog uvek tražio od brata da mu šalje crteže da kopira. I kako je Rembrant imao običaj da kopira indijske i italijanske slike. To, naravno, nije bilo zato što nisu imali dovoljno materijala, već da bi dobili *du corps*. Tako da čovek stalno treba da crta, sve što ostavlja neki utisak, slike, statue, predmete, ljude, životinje, prirodu — sve, sve, jer isto je toliko teško razviti svoj stil u umetnosti kao što je i bebi teško da nauči da hoda. Čovek može da vidi kako se to dešava kod drugih, ali mora da to učini i sam.

Dok se čovek penje lestvicama sopstvenog razvoja, u beskonačnom bogatstvu umetnosti sveta uvek može da nađe ljude s paralelnom osetljivošću (otkriva ih kroz svoja osećanja, kad vidi nešto što mu se sviđa), i ulaženje u njih pomoću crtanja pomaže čoveku da jasnije vidi sebe i da se na taj način pripremi za sledeći korak.



»Tad dolazi do velike bitke sa samim sobom.« *Ovaj »Autoportret kraj prozora« prikazuje Kirhnera kako radi, godine 1920, ubrzo pošto se naselio u Švajcarskoj.*

Vi nalazite paralelnu osetljivost u japanskoj umetnosti, ali tražite više od toga, i male litografije odišu daleko većom slobodom i toplinom. Oblici snova, sa svojim tananim udovima, ne prikazuju se okruglinom. O, Vi biste zavoleli Indijce. Čiste, arijevske Indijce, a ne one koji se viđaju u Berlinu, čiji su oblici postali kruti i sterilni mešanjem s Kinezima. Žao mi je što mogu da Vam dam samo ove nevešte skice o njima i, najzad, te skice odražavaju samo moja osećanja. Vaš utisak će biti potpuno različit. To su savršeno pljosnata pa ipak potpuna tela, tako da su oni potpuno rešili tajnu slikanja. A čovek ih ipak ne može da imitira. To je pokušavano. Njihov

»Cirkus«, od Kirhnera, naslikan 1912. Ova tema se često javlja u njegovom delu kao deo njegovog pokušaja da izrazi »bogatstvo i radost življenja«.

uticaj je pogodan da Evropljanina okrene skulpturi, a to se može izbeći rezanjem likova u drvetu. Čak i kad radi u tri dimenzije, čovek se automatski odnosi prema površinama kao prema dvodimenzionalnim krivinama. Ako te krivine ponovo nađete u ljudskom obliku, to Vas vraća izvorima, duhovnom životu izraženom u tim oblicima i prevojima. Tad dolazi do velike bitke sa samim sobom, do borbe da se to izrazi u oblicima, i to nas dovodi do našeg pravog zadatka.

U svemu ovome ima mnogo teorije, te zaboravite ove poslednje redove. Ali ja postajem malo nespretan u objašnjavanju.

ERNST LUDVIG KIRHNER NELI VAN DE VELDE

Frauenkirh, 29. novembra 1920.

Draga Nele,

Ja to mogu da kažem samo ako i ti izostaviš ono »Herr«. Ja nisam nikakav »Herr«, što bi ti lako shvatila kad bi me videla kako ribam i čistim. Mnogo ti hvala na pismu i Gogenovim drvorezima koji me vrlo mnogo interesuju. Da, konj je zaista divan drvorez, sa svom mekoćom Gogenove linije. Za drugi mi se čini da nije potpuno uspeo. Ali to nam se svima dešava. Zar ne izgleda da je G. upotrebio kruškovo drvo? Ali možda tropsko drvo, sečeno niz vlakno, daje iste nežne linijice kakve i konj ima na glavi i nogama. Najzad, može da se vidi da je Gogen nosio u krvi i persijsku minijaturu, i indijski batik i kinesku umetnost. To jasno pokazuju oblici ptica i konja. Ali, mada to sve lepo izgleda, Gogen ne može mnogo da inspiriše nas, današnje umetnike. Nama je potreban neposredan put iz života u plastičnu formu. A to dobijamo neprekidnim crtanjem svega što vidimo.

Stigla je i kutija za boje, vrlo je lepa. Ali moraću da ti je vratim kad dođeš idućeg leta. Za mene je dovoljno veliko zadovoljstvo da se pomognem njom pri prvim crtežima četkicom. Trenutno pravim drvoreze s nekih skica koje sam ovog leta rezao na drvetu.

Sad sam mnogo sam, više neću da odlazim u O. otkad sam otkrio kako se moje ponašanje i život pogrešno tumače. Po shvatanju takvih ljudi, nema načina prilaženja našem slobodnom, prirodnom stavu prema životu. Kako bi oni mogli da shvate jedno čisto, umetničko biće kao što si ti! Koliko su ti ljudi siromašni u svom uskom krugu osećanja i kako oni malo koriste beskrajno bogatstvo i slobodu koje život nudi!

Mnogo ti hvala na ljubaznom dočeku koji si pružila mojoj ženi; pisala mi je kako joj je bilo divno s tobom i mnogo se obradovala brošu koji si joj dala. Ona je najsrećnija kad prijatelji pokažu da je vole. Leto će biti lepo jer ti moraš doći, Nele, imam još mnogo šta da ti kažem i da ti pokažem. Do leta crtaj što god budeš mogla, uzmi sve što život nudi. I ti nalaziš oslobođenje samo u umetnosti, ti si jedno od onih privilegovanih bića koja su dobila taj dar, i bićeš slobodna i mirna dok ga budeš koristila. Umetnost nam daje

unutrašnju superiornost jer u njoj ima mesta za svaku senzaciju za koju su ljudska bića sposobna, a prvo i pre svega za ljubav, koja je osnova saznanja. Umetnik voli bez želje za posedovanjem, i to niko na svetu ne može da razume osim drugih umetnika, i zato nas ljudi smatraju ludima. Zanimljivo bi bilo definisati reč »nezdrav« kojom izvesni ljudi nazivaju sve što je novo, a koja je ovih dana naročito u modi. Ja ne pokušavam da odgovorim na pitanje da li je »zdravije« slikati nagu ženu bez grudi i zadnjice ako su već jasno prikazani i prsti na ruci, ali s umetničkog gledišta to je u svakom slučaju nužno. Ako je posmatrač time sablažnjen, samo pokazuje kakav je čovek. Ovde sam našao još dva otiska tvojih drvoreza. Tvoj način viđenja i rezanja je toliko različit od mog da samo namerna pakost može da kaže da si pala pod moj uticaj. Ne verujem da je to mogao da kaže neko ko *nije* znao da si bila ovde.

Uzbuđen sam zbog onog što ćeš da radiš. Rado bih došao u Bazel, piši mi kad ćeš biti tamo. Radovaću se da tamo s tobom razgledam sve lepe stvari. Sutra ću ti poslati paket Ajlidovih boja, ima ih i kod Šola a i u Holandiji. Dva Gogena prilažem uz pismo.

Jednom zauvek moraš da zaboraviš raniju slabost jer si ti zdrava, spontana osoba i ne daj da te drugi zavedu. Idi svojim putem, u tim stvarima čovek ne može da traži vođu, inače počinje da okleva. Biće divno ako ponovo dođeš idućeg leta. U međuvremenu, napravi mnogo crteža iz života tvoje braće i sestara, kad se kupaju ili bilo šta rade. Nadam se da ću do idućeg leta naći nešto prema čemu ćeš da radiš. To je vrlo važno.

Šaljem najlepše pozdrave tvojoj majci, a tebi sa zahvalnošću

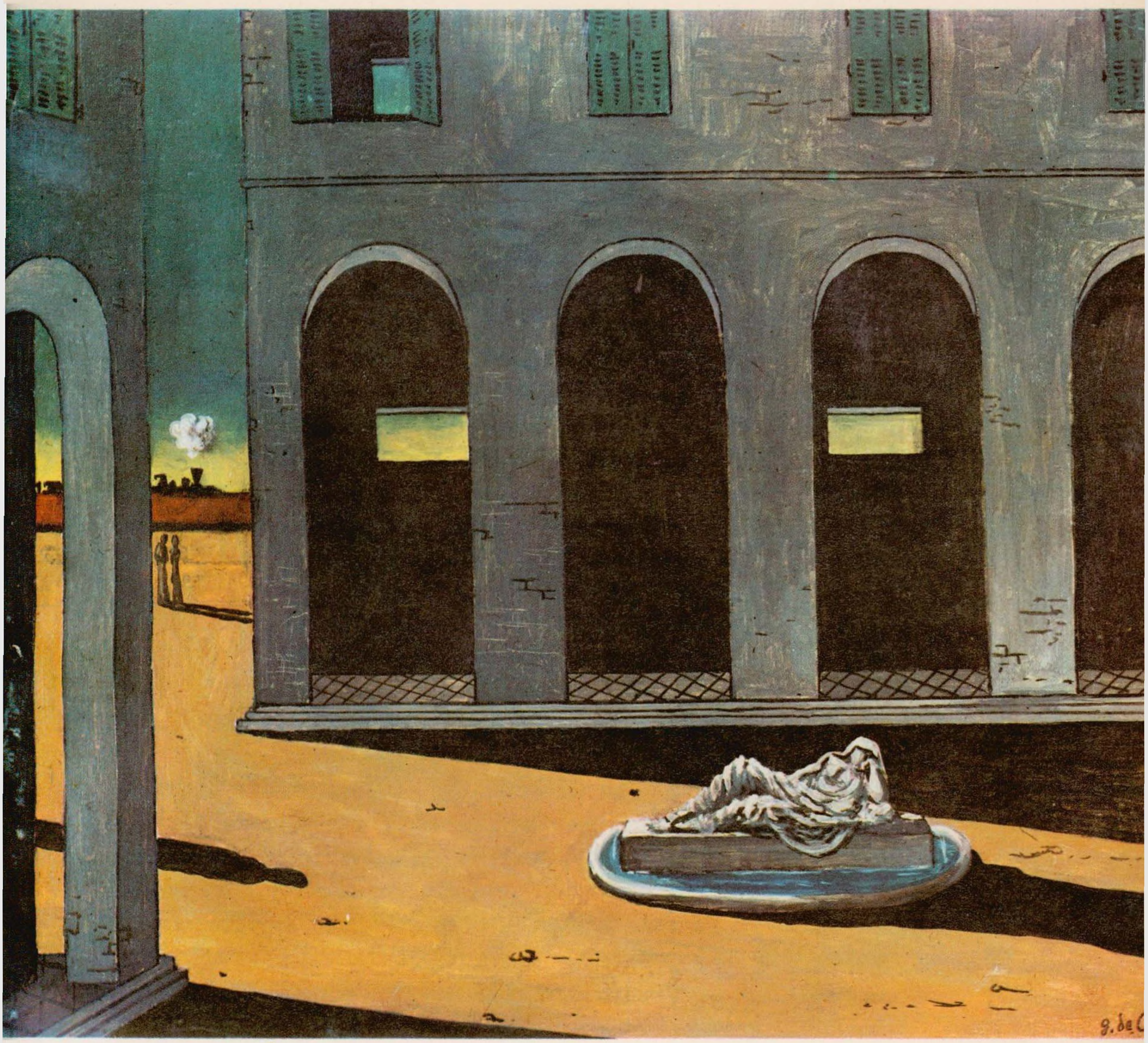
Uvek tvoj
E. L. Kirhner

Ernst Ludvig Kirhner (1880—1938), nemački slikar i grafičar, bio je jedan od osnivača »Die Briicke«, grupe obrazovane u Drezdenu s ciljem »obnavljanja nemačke umetnosti«. Bio je u bliskoj vezi s umetnicima grupe »Blaue Reiter« i niz godina je radio u Berlinu, sve dok nije pozvan u vojsku 1914. Pošto je bio žrtva ozbiljnih mentalnih i nervnih poremećaja sve do kraja života, uskoro je

otpušten iz vojske. Godine 1917. se doselio u Davos, u Švajcarskoj, u kome je živeo sve do samoubistva 1938. Bio je u dobrim prijateljskim odnosima s arhitektom i dezajnerom Henrijem van de Velde i njegovom ćerkom Nele, s kojom se često i nadugačko dopisivao.

Kirhner je priznat kao vodeća figura nemačkog ekspresionističkog pokreta. U svom velikom, predratnom berlinskom periodu slikao je, uglavnom, gradske prizore, a u Švajcarskoj se okrenuo planinskim i seljačkim temama, ali još uvek svojim upadljivo ekspresionističkim manirom. Stil mu se razvio iz njegovog proučavanja primitivne umetnosti i crpao je snagu iz smelog rukovanja bojom. Kao što je i sam rekao, cilj mu je bio da predmete učini vidljivim kao »simbole koji izražavaju stvarnost doživljenu i shvaćenu do samog izvora njene energije«. Kirhner je stvorio i značajnu grafiku, uglavnom drvoreze.

»Vodopad« (1919). Švajcarski predeli su na Kirhnera ostavili snažan utisak, i on je naslikao seriju studija planina koje se odražavaju kroz njegovu sopstvenu snažno ličnu viziju.



Đorđo de Kiriko: »Place d'Italie«. Istraživanje »najtajanstvenijih dubina [umetnikovog] bića«.

ĐORĐO DE KIRIKO O TAJNI I STVARANJU

1913.

Da bi postalo zaista besmrtno, umetničko delo mora da izbegne sva ljudska ograničenja: logika i zdrav razum samo smetaju. Ali,

kad se jednom te barijere probiju, ono ulazi u oblasti vizije detinjstva i vizije snova.

Umetnik mora da iz najtajanstvenijih dubina svog bića izvuče duboka značenja; tamo ne može da ga zbuni ni žubor potoka, ni pesma ptica ni šum lišća.

Ono što čujem bezvredno je; živo je samo ono što vidim, a kad zatvorim oči, vidim još bolje.

Vrlo je važno da oslobodimo umetnost svega što sadrži *Poznati materijal* do dana današnjeg, moramo smesta da odbacimo sve poznate sadržine, sve tradicionalne ideje, sve popularne simbole. Još je važnije da imamo ogromnu veru u sebe: bitno je da ono što nam se otkriva, koncepcija slike koja obuhvata neku stvar koja nema smisla u samoj sebi, koja nema teme, koja s logičkog gledišta ne znači *apsolutno ništa,* ponavljam, bitno je da to otkrovenje ili koncepcija tako snažno odjekuju u nama, da izazivaju takvu patnju i radost, da se osećamo primorani da slikamo, primorani nagonom snažnijim od očajanja gladi koja tera čoveka da parče hleba razdire kao gladna zver.

Sećam se jednog lepog zimskog dana u Versaju. Tišina i mir su uzvišeno vladali. Sve me je gledalo tajanstvenim, upitnim pogledom. I tad sam shvatio da svaki ugao palate, svaki stub i svaki prozor poseduje duh, nepristupačnu dušu. Gledao sam mermerne junake, nepokretne u prozirnom vazduhu, pod smrznutim zracima tog zimskog sunca koje nas obasjava *bez ljubavi,* kao savršena pesma. U jednom prozorskom kavezu cvrkutala je ptica. Tog trenutka sam postao svestan tajne koja primorava ljude da stvaraju izvesne čudne oblike. I tvorevina je izgledala neobičnije od tvoraca.

Možda je slutnja najdivnija senzacija koju nam je predao u nasleđe preistorijski čovek. Ona će uvek postojati. Mogli bismo je smatrati večnim dokazom iracionalnosti sveta. Mora da je prvobitni čovek lutao svetom punim strašnih znakova. Mora da je drhtao na svakom koraku.

Đorđo de Kiriko je rođen u Grčkoj 1888. Roditelji su mu bili Italijani. Otac mu je bio inženjer, a i on sam je učio za inženjera

u atinskoj Politehničkoj školi. Godine 1905. je otišao u Minhen i tamo studirao umetnost. Bio je pod uticajem Beklina i Klingera. U Italiji je bio od 1908. do 1910, a 1911. je otišao u Pariz, gde se upoznao s Pikasom i s pesnikom i avangardnim kritičarem Gijomom Apolinerom. U Italiju se vratio 1915. i osnovao novi pokret u slikarstvu, s futurističkim slikarom Karlom Karaom, koji su nazvali »Pittura Metafisica« (Metafizičko slikarstvo). Ovaj novi stil — sa svojom suštinski romantičkom prirodom i Kirikovim slikama koje sugerišu statične, bezvremenske slike iz snova sa scenski razmeštenim predmetima i arhitekturalnim elementima — bio je direktna reakcija na »dinamizam« futurista. Pišući za italijanski umetnički časopis »Valori Plastici«, Kiriko je 1919. objavio svoja osnovna shvatanja o »Metafizičkoj estetici«:

ĐORĐO DE KIRIKO O METAFIZIČKOJ ESTETICI

1919.

Um mi je bio opsednut, i to je još uvek, tesarskim plohama: video sam ih kako se kao čudne planete uzdižu iza svih slikarskih umetničkih zamisli...

Struktura gradova, arhitektura kuća, vrtova, šetališta, kapija, železničkih stanica itd. — sve nam to daje osnovne principe velike Metafizičke estetike... Mi koji živimo pod znakom Metafizičke azbuke poznajemo radosti i žalosti koje se mogu naći u kapiji, na uličnom uglu, u sobi, na površini stola, između strana kutija...

Savršeno poznavanje prostora koji predmet treba da zauzima na slici, i prostora koji odvaja jedan predmet od drugog, uspostavlja novu astronomiju stvari privezanih za našu planetu magijskim zakonom gravitacije. Kanoni Metafizičke estetike leže u pedantno tečnoj i precizno procenjenoj upotrebi površina i zapremina... Mi bojom gradimo novu Metafizičku psihologiju stvari.

Kiriko je kasnije napustio svoj »metafizički« stil i radio dela direktno inspirisana starim majstorima, te je prestao da utiče na moderan pokret.

PIT MONDRIJAN TEU VAN DUSBURGU

Amsterdam, 1915 (?)

Poštovani gospodine,
Kao što vidite, ovo je jedna kompozicija sastavljena iz vertikalnih i horizontalnih linija koje treba da (na apstraktan način) izraze ideju uzdizanja, veličine. To je ona ista ideja koja je, na primer, korišćena kao vodeći princip u građenju katedrale. Pošto sâm manir izražavanja a ne prikazivanje treba da izrazi ovu opštu ideju, nisam dao nikakav naziv. Apstraktan ljudski um će sam od sebe da primi nameravani utisak. Uvek se ograničavam na izražavanje opšteg, to jest unutrašnjeg elementa (onog koji je najbliži duhu), čineći to u najjednostavnijoj spoljnoj formi, da bih tako mogao da izrazim unutrašnje značenje na najmanje prikriven način.

PIT MONDRIJAN TEU VAN DUSBURGU

Amsterdam, 20. novembra 1915.

Poštovani gospodine i prijatelju,
Oprostite mi što ovo kažem, ali dobre stvari moraju vrlo polako da se razvijaju. Ovo kažem zbog toga što, kako čujem od Luja Salborna, hoćete da pokrenete časopis. Ja mislim da vreme nije za to pogodno. Prvo se mora u umetnosti više postići u tom pravcu. Ne poznajem nikoga ko zaista stvara u umetnosti našim stilom, drugim rečima, u umetnosti koja je sazrela. Po mom mišljenju, zasad možete dovoljno uraditi i u časopisu *Eenheid*. Materijala nema dovoljno za poseban časopis, ili će on uspeti samo delimično (to jest moraćete u njega da uključite i ono što nije sadržano u našim idejama).

PIT MONDRIJAN U PRVOM BROJU ČASOPISA »DE STIJL«

Oktobra 1917.

Današnji obrazovan čovek se postepeno okreće od prirode i život mu postaje sve apstraktniji.

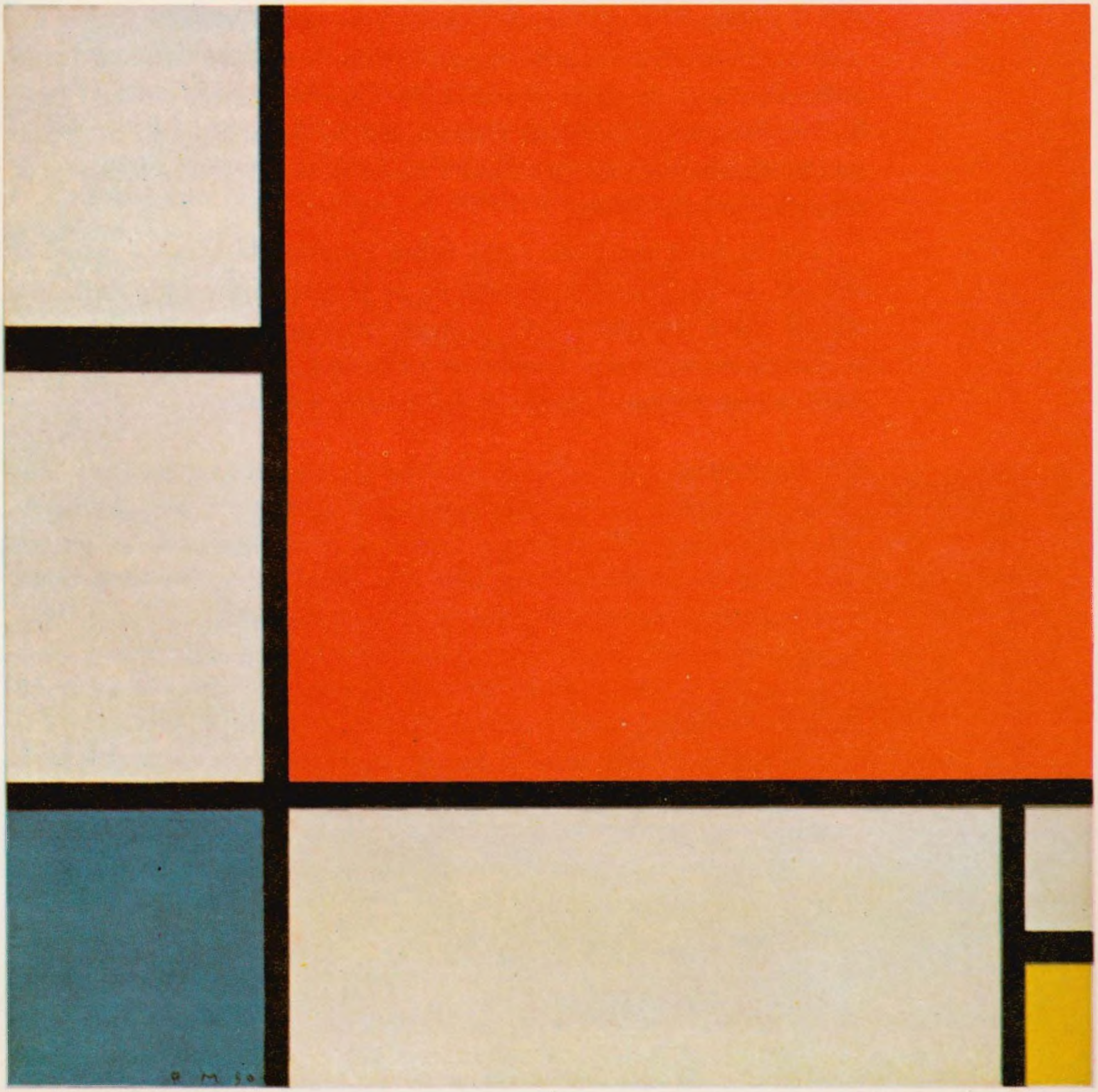
Prirodne (spoljne) stvari postaju sve više automatske, i mi primećujemo da se naša glavna pažnja sve više usredsređuje na unutrašnje stvari. Život zaista modernog čoveka nije ni čisto materijalistički ni čisto emotivan. On se pre manifestuje kao autonomniji život ljudskog uma koji postaje svestan sebe.

Mondrijan

Moderan čovek — iako predstavlja jedinstvo tela, uma i duše — pokazuje promenjenu svest: svaki izraz njegovog života ima danas drukčiji vid, to jest stvarno apstraktniji vid.

Isto je s umetnošću. Umetnost će postati proizvod druge jedne dvojnosti u čoveku: proizvod kultivisane spoljašnosti i produbljenije i svesnije unutrašnjosti. Kao čisto predstavljanje ljudskog uma, umetnost će se izraziti u estetski pročišćenoj, to jest apstraktnoj formi.

»... prava linija i jasno definisana osnovna boja«: *Kompozicija s crvenim, žutim i plavim*«.



Pravi moderni umetnik je svestan apstrakcije u osećanju lepote; on je svestan činjenice da je osećanje lepote kosmičko, univerzalno. Ovo svesno saznanje ima za posledicu apstraktni plasticizam jer se čovek drži samo onog što je univerzalno.

Zato nova plastična ideja ne može da uzme oblik prirodnog ili konkretnog lika, mada je konkretan lik uvek univerzalan do izvesnog stupnja, ili bar u sebi skriva univerzalno. Ova nova plastična ideja će odbaciti pojedinosti izgleda, to jest prirodan oblik i boju. Nasuprot tome, naći će svoj izraz u apstrakciji oblika i boje, to jest u pravoj liniji i jasno definisanoj osnovnoj boji.

Ova univerzalna sredstva izraza otkrio je u modernom slikanju jedan logičan i postepen proces ka sve apstraktnijem obliku i boji. Kad je rešenje jednom bilo nađeno, sledilo je samo tačno predstavljanje odnosa, to jest suštinski i osnovni element u svakom plastičnom osećanju lepog.

Tako ta nova plastična ideja tačno predstavlja stvarne estetičke odnose. Za modernog umetnika to je prirodna posledica svih plastičnih ideja prošlosti. Ovo je naročito tačno za slikarstvo, koje je umetnost najmanje vezana za slučajnosti. Slika može da bude pravi odraz života u njegovoj najdubljoj suštini.

Pit Mondrijan (1872—1944) započeo je umetničku karijeru kao pejzažista, a onda ga je, po dolasku u Pariz 1911, privukao kubizam. Za vreme prvog svetskog rata vratio se u Holandiju i tad je njegovo delo privuklo pažnju Tea van Dusburga, aktivnog pisca o avangardnoj umetnosti koji je i sam bio slikar. Godine 1917. Mondrijan je sarađivao s Van Dusburgom u osnivanju novog časopisa »De Stijl« (Stil), kome je priložio mnoge važne članke u kojima prvi iznosi teorije o neoplasticizmu — vrlo ličnom apstraktnom stilu koji je sam razvio i koji se, uglavnom, sastojao u upotrebi šturih geometrijskih oblika i osnovnih boja. Godine 1937. je prikupio svoje teorije u knjigu pod nazivom »Plastična umetnost i čista plastična umetnost«. Mondrijan je poslednje godine života proveo u Londonu i Njujorku.

ANRI MATIS HENRIJU KLIFORDU

Vans, 14. februara 1948.

Poštovani gospodine Kliforde,

Nadam se da moja izložba zaslužuje što se toliko trudite oko nje, što me duboko dira.

Međutim, uzevši u obzir uticaj koji ona može da ima, imajući u vidu koliko je priprema oko nje izvršeno, pitam se da li njen smer neće izvršiti manje-više nesrećan uticaj na mlade slikare. Kako će oni da protumače utisak tobožnje lakoće koji će dobiti od brzog, čak površnog, uopštenog razgledanja mojih slika i crteža?

Uvek sam pokušavao da sakrijem svoje napore i želeo da mi dela imaju lakoću i veselost proleća koje nikad nikome ne dopušta da vidi trud kojim se to plaća. Zato se plašim da će mlad čovek, koji u mom delu vidi samo tobožnju lakoću i nemar u crtežu, to da upotrebi kao izgovor da bi se oslobodio izvesnih napora koje ja smatram nužnim.

Nekoliko izložbi koje sam video tokom poslednjih godina ulile su mi bojazan da mladi slikari izbegavaju sporu i mučnu pripremu, nužnu za vaspitanje svakog savremenog slikara koji želi da stvara isključivo bojom.

Matisova rana dela, kao što je ova »Naga žena s frulama«, iz 1906, predstavljaju otkriće po svojoj strogoj, skoro akademskoj disciplini. Ona ilustruju njegovu izjavu u pismu po kojoj »tobožnja lakoća i nemar u crtežu« vode poreklo iz »spore i mučne pripreme«.

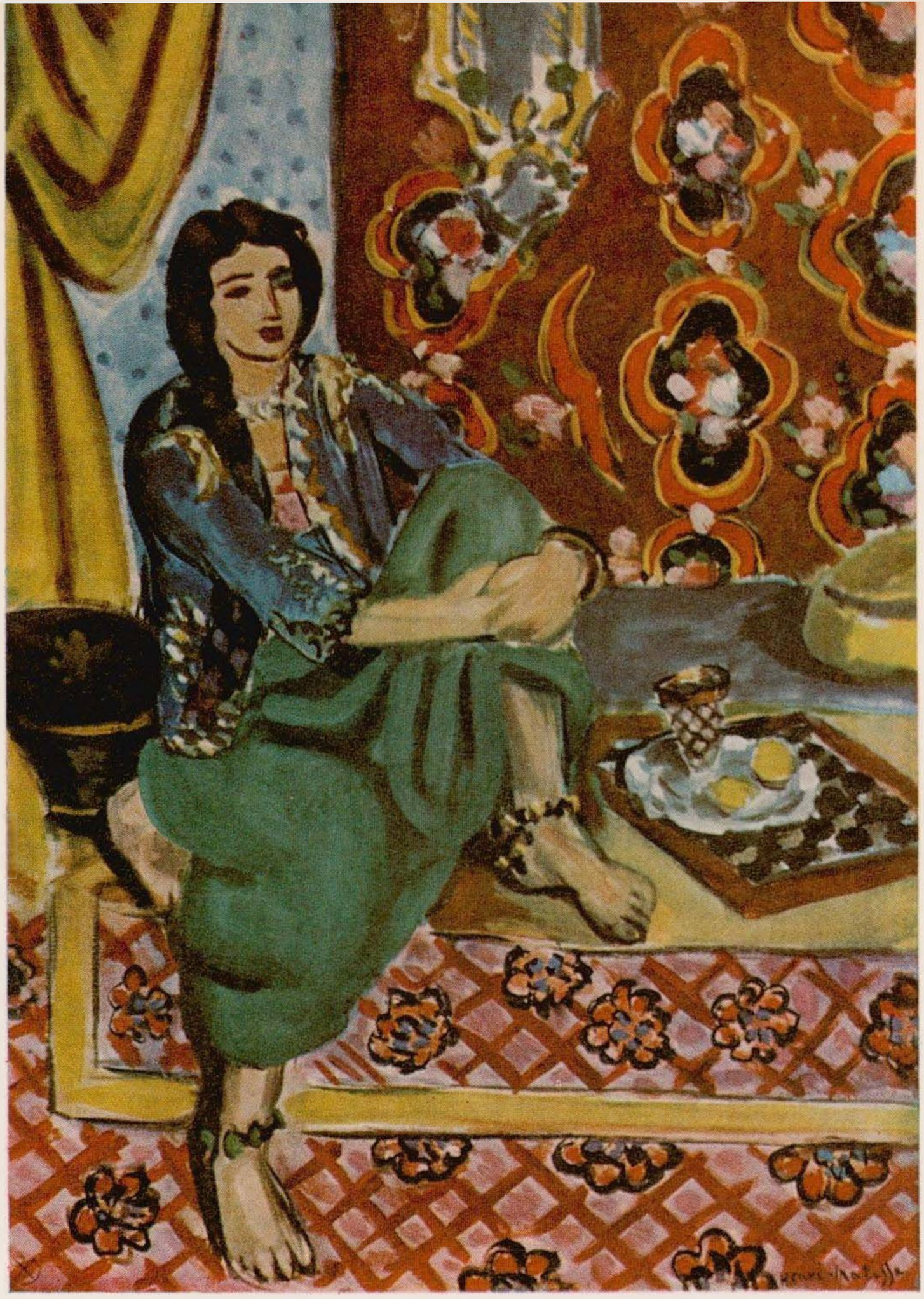
Spor i mučan rad je neophodan. Doista, da bašte nisu blagovremeno bile okopane, ne bi više ničemu služile. Zar ne treba da u svako godišnje doba prvo raščistimo zemlju pa onda da je obrađujemo?

Kad umetnik ne zna kako treba da pripremi svoj period cvetanja radom koji ima malo sličnosti s krajnjim rezultatima, onda pred njim stoji kratka budućnost. Ili kad umetnik koji je »uspeo« više ne oseća potrebu za povremenim vraćanjem na zemlju, on počinje da se vrti u krugu ponavljajući se, sve dok u samom tom ponavljanju njegova radoznalost ne iščezne.

Umetnik mora da poseduje Prirodu. On mora da se identifikuje s njenim ritmom naporima što će prethoditi majstorstvu koje će mu kasnije omogućiti da se izražava sopstvenim jezikom.

Budući slikar mora da oseća ono što koristi njegovom razvoju — crtanje ili čak skulpturu — sve što će mu omogućiti da se stopi s Prirodom, da sebe identifikuje s njom ulaženjem u stvari — a to je ono što ja nazivam Prirodom — koje mu izazivaju osećanja. Ja verujem da je najbitnije proučavanje pomoću crtanja. Ako je crtanje Duh i boja Čula, morate prvo da crtate da biste obrazovali duh

Matisova »Naslonjena odaliska«, slika tipična za njegovo osećanje bogate senzualne linije. Godine 1910. video je izložbu umetnosti Bliskog istoka u Minhenu i očarali su ga blistavi dekorativni kvaliteti prikazanih dela.



Matis

»Odaliska« je postala tema kojoj se Matis stalno vraćao načinivši je — arabesknim šarama i čistim svetlim bojama — čudnovato svojom.

i da biste boju mogli da povedete duhovnim putevima. Zbog toga zaželim glasno da zaplačem kad vidim delo mladih ljudi kojima slikarstvo više ne predstavlja smeo poduhvat i čiji je jedini cilj predstojeća prva samostalna izložba koja će ih povesti putem slave.

Mladi umetnik bi tek posle dugogodišnjih priprema smeo da se lati boje — to jest ne boje kao opisa već kao sredstva intimnog izraza. Tada može da se nada da će sve slike, čak i svi simboli koje upotrebi, predstavljati odraz njegove ljubavi prema stvarima, odraz u koji on može da ima poverenja ako je bio kadar da svoje obrazovanje sprovede s čistotom i ne lažući sebe. Tada će moći boju da upotrebi s razumevanjem. Stavljaće je u skladu s prirodnom umetničkom idejom, neformulisanom i potpuno skrivenom, koja

će izbiti direktno iz njegovih osećanja. To je dozvolilo Tuluz-Lotreku da na kraju života uzvikne: »Najzad, više ne znam kako da crtam.«

Slikar koji tek počinje misli da slika iz srca. Umetnik koji je dovršio svoj razvoj isto tako misli da slika iz srca. U pravu je samo ovaj drugi jer mu njegova obuka i disciplina dopuštaju da prihvati pobude koje može, bar delimično, da prikrije.

Ne želim da poučavam. Jedino želim da moja izložba ne izazove pogrešna tumačenja onih koji treba da izaberu svoj put. Voleo bih da ljudi znaju da se boji ne može prići kao štalskim vratima: da čovek mora da prođe kroz ozbiljnu pripremu da bi nje bio dostojan. Ali, pre svega, jasno je da se za boju mora imati dar, kao što pevač mora da ima glas. Bez tog dara ne može se prispeti nikuda, a svako ne može da kaže kao Koređo: *„Anch'io son pittore."* Prisustvo koloriste se poznaje i u jednostavnom crtežu ugljenom.

Dragi gospodine Kliforde, ovde je kraj pismu. Započeo sam ga da bih Vam rekao kako shvatam napore koje trenutno činite zbog mene. Vidim da sam, pokoravajući se nekoj unutrašnjoj potrebi, izrazio ono što osećam o crtanju, boji i važnosti discipline u školovanju umetnika. Ako mislite da sva ova moja razmišljanja mogu nekome da koriste, činite s ovim pismom ono što mislite da je najbolje...

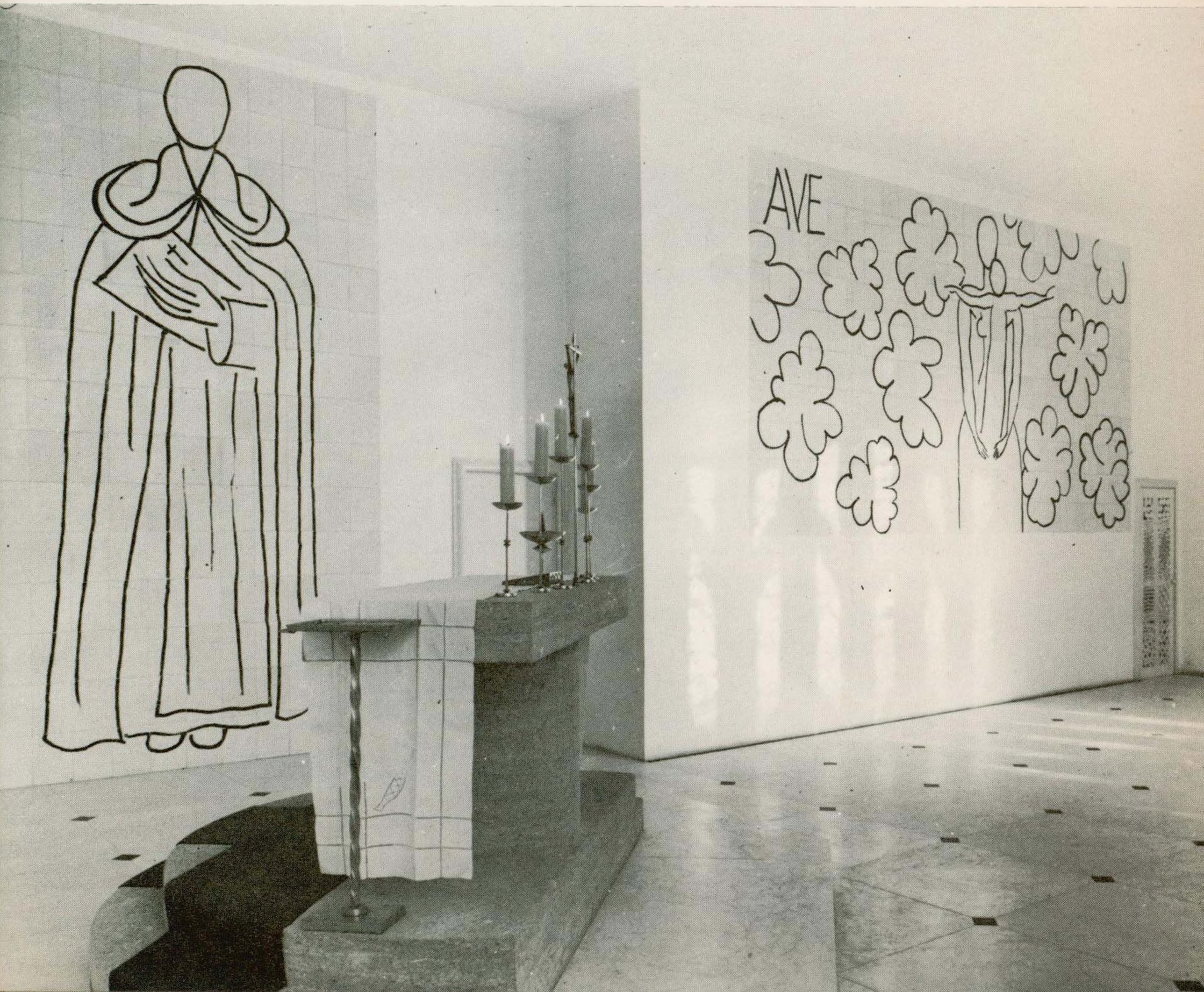
Dragi gospodine Kliforde, molim Vas da primite uveravanja u moju zahvalnost,

Uvek Vaš
Anri Matis

Anri Maris (1869—1954), sin jednog trgovca živom iz severne Francuske, trebalo je da postane pravnik, ali se okrenuo slikarstvu, studirao je kod Bugeroa i Gistava Moroa i sprijateljio se s Derenom i Ruoom, s kojima je izlagao u Jesenjem salonu 1905. Jedan kritičar ih je nazvao „zverima u kavezu", i ta grupa je postala poznata pod imenom »Les Fauves«. Matis je, naprotiv, izjavio da su njegovi vodeći principi mir, ravnoteža i čistota; želeo je da njegova umetnost ima umirujući, isceljujući uticaj i odbacivao je problematične teme. Čak i kad je postao slavan, nastavio je da kopira remek-dela u Luvru, a u njegovom stanu su se nalazili probrani Sezanovi akva-

reli, Kurbeove studije i dela indijske i muslimanske umetnosti. Voleo je da poučava i imao je veliki krug učenika. Pisao je mnogo o umetnosti iako je ponekad ironično citirao sopstvenu raniju primedbu da »svako ko se reši da proda dušu slikarstvu, najbolje je da počne time što će odrezati sebi jezik«. Po Matisovom mišljenju, njegovo delo je dostiglo vrhunac u Chapelle du Rosaire, koju je izradio za dominikanske opatice u Vansu i koja je bila posvećena 1951. Imao je običaj da kaže da to nije delo koje je on izabrao, nego koje mu je dodelila sudbina pred kraj života, i da mu je ono omogućilo da postigne nešto za čim je dugo tragao.

Pogled na unutrašnjost kapele u Vansu koju je Matis dekorisao već kao starac i dao nacrte ne samo za freske već i za čitav nameštaj, oltar i raspeće.



PJER BONAR U RAZGOVORU S TERIJADOM

Le Kane, 1942.

Slika je niz kapljica koje se spajaju i najzad stvaraju predmet, stvar preko koje oko može da luta bez zapreka. Lepota komada starog mermera sastoji se iz čitavog niza pokreta koje su prsti prinuđeni da naprave.

Virtuozi su znali da njihove teme treba da budu napisane u celosti. Ali njihova sredstva nisu uvek poštena. Slikanje uljem davalo je mogućnost za niz tonova koji su ponekad bili prazni. Ticijan bi načinio čitavu dužinu ruke kapljicom boje. A Sezan je želeo da svi njegovi prelazi budu svesni tonovi. Ali prozirnost ne treba odmah osuđivati. Treba odbaciti sve što je preterano. Rembrant je upotrebljavao prozirnost, ali kakvu prozirnost!

Sve što čovek vidi ne pričinjava mu ekstazu radosti. Čoveka iznenađuju vrlo prijatni odnosi koje slikari hvataju i stavljaju na sliku. Jer lepota može iz svega da se izdvoji.

Dopadali su mi se kolaži kad su služili plastičnom cilju, to jest kad su uvodili pravu materiju, stranu slikarstvu, koja je samom svojom prirodom, samom tom činjenicom opozivala veštačko u slikanju. Na primer, ja mnogo volim pozlaćene i išarane pozadine koje upotrebljavaju primitivni slikari i iluminatori, kao i način na koji su oni unosili u svoje slike grbove i heraldska gesla.

PJER BONAR U RAZGOVORU S ANŽELOM LAMOT

1943.

Pokušao sam da ga [buket ruža] naslikam direktno, precizno, dopustio sam sebi da uđem u detalje, da se prepustim slikanju ruža. Utvrdio sam da se mučim, da ne stižem nigde; da sam izgubio i da ne mogu da povratim prvobitnu ideju, viziju koja me je očarala, početnu tačku. Nadam se da mogu da je povratim — ponovo otkrivajući onu prvu čar.

Često vidim oko sebe zanimljive stvari, ali, da bih zaželeo da ih naslikam, one moraju da imaju neku posebnu čar — lepotu — to se može nazvati lepotom. Dok ih slikam, pokušavam da ne izgubim

Za Bonara je slikanje buketa ruža bilo kompleksan psihološki proces.

vlast nad početnom idejom, slab sam i ako popustim sebi, kao što sam učinio s buketom ruža, odmah izgubim ono što sam prvo video i više ne znam kuda ću.

Prisustvo predmeta, motiva, mnogo zbunjuje slikara dok slika. Početna tačka slike je ideja — ako je predmet tu dok čovek radi, uvek postoji opasnost da umetnik bude privučen onim što sadrži direktan, neposredan izgled i da u međuvremenu izgubi prvobitnu ideju. Radeći tako izvesno vreme, slikar više ne može da ponovo uhvati ideju s kojom je počeo, i počinje da se oslanja na ono što je slučajno: slika senke onako kako ih vidi, pokušava da opiše izvesne senke koje primećuje ili detalje koje u početku nije odmah primetio.

»Znači, vi nikad ne slikate po motivu?«

Da, slikam ali ga napuštam, proveravam na njemu, vraćam se, ponovo se vraćam, ne dopuštam sebi da me sam predmet potpuno obuzme. Slikam sam u ateljeu, sve u ateljeu radim. Ukratko, postoji sukob između prvobitne ideje, koja je ona prava, ona u slikarevom umu, i nestalog, promenljivog sveta predmeta, motiva, koji podstiče prvu inspiraciju.

Bilo je vrlo malo slikara koji su mogli da direktno prenesu motiv — a oni koji su to uspeli imali su sopstveni metod samoodbrane. Sezan je prilazio predmetu s jasnom idejom o tome šta hoće da učini, a od prirode je uzimao samo ono što je odgovaralo njegovoj ideji. Često je sedeo, grejući se na suncu kao gušter, čak i ne dodirujući četkicu. Umeo je da čeka da se stvari vrate na ono što su bile u njegovom shvatanju. On je od svih slikara bio najbolje naoružan za odnos s prirodom, najčistije i najozbiljnije naoružan.

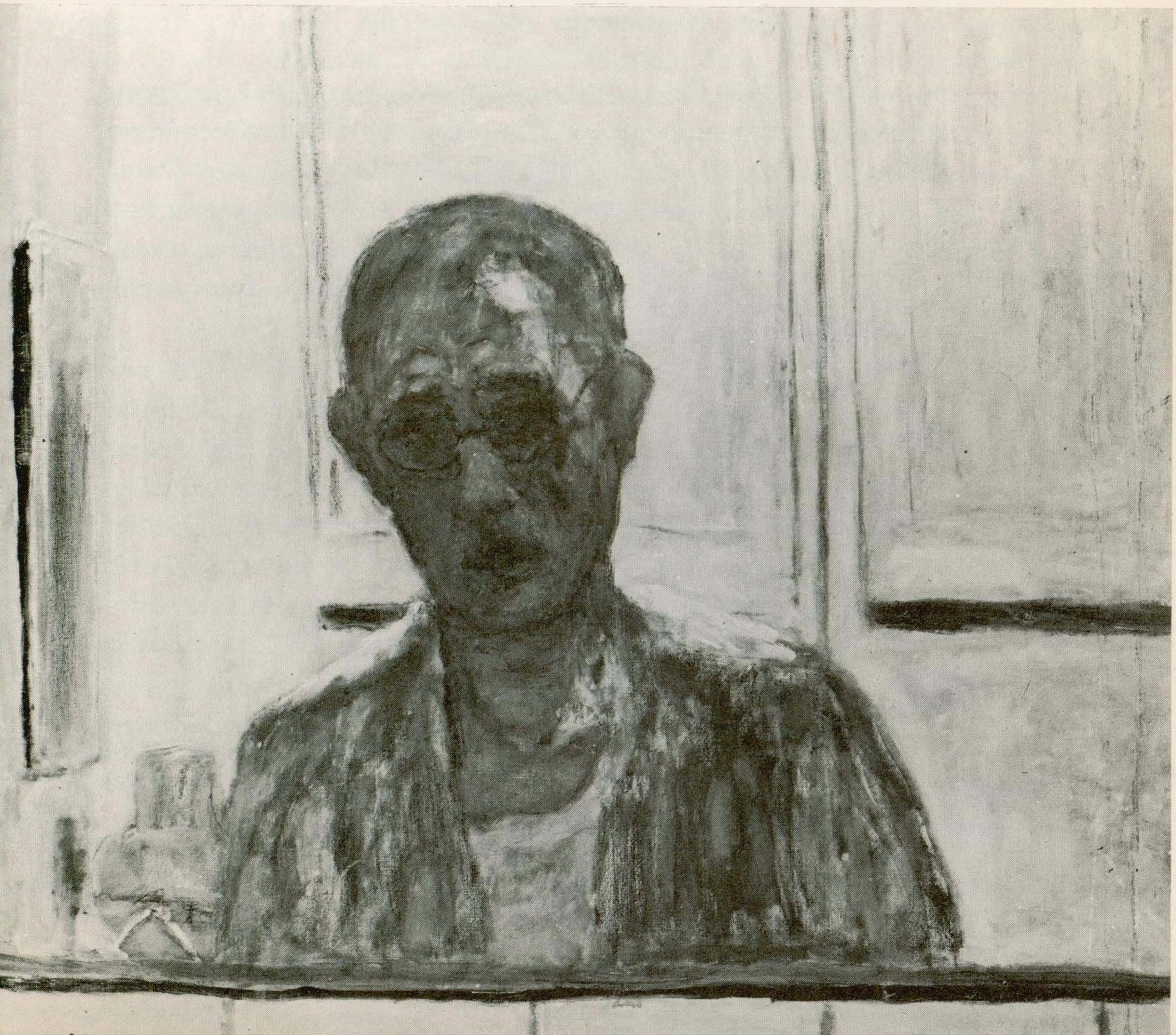
Renoar je prvo i pre svega slikao Renoare. Često je imao modele s ružnim tenom a ne biserne boje lica, ali ih je on slikao s bisernim tonovima. Upotrebljavao je modele za pokret, oblik, ali ih nije kopirao, nikad nije gubio pojam o tome šta može da učini. Jednog dana sam se šetao s njim, i on je rekao: »Bonare, čovek mora da ulepšava.« Pod »ulepšavanjem« je prvenstveno mislio na umetnikov udeo koji on unosi u svoje slike.

Klod Mone je imao običaj da slika gledajući predmet, ali samo deset minuta. Nije stvarima davao vremena da ga uhvate. Vraćao bi se da radi kad je svetlost bila ista kao i prvi put. Umeo je da čeka — radio je odjednom po nekoliko slika.

Impresionisti su osećali naklonost prema motivu, ali su oni imali bolju odbranu od drugih slikara u svom metodu, načinu slikanja. Kod Pisaroa se to još bolje vidi, on je obično preuređivao stvari — u njegovom slikanju ima više sistema. Sera je u prirodi radio samo male studije, a sve ostale je komponovao u svom ateljeu.

Lako se može uočiti razliku između slikara koji umeju da se brane i onih koji se predaju svom predmetu ako se ode u Prado

»Autoportret« Pjera Bonara, slikara doma i porodice, »intimizma«.



i uporedi slikanje Ticijanovo i Velaskesovo. Ticijanova odbrana je bila potpuna, sve njegove slike nose njegovo obeležje, rađene su u skladu s prvobitnom idejom. Dok kod Velaskesa postoji velika razlika u kvalitetu između predmeta koji su ga očarali, kao što je portret infantkinje i velikih akademskih kompozicija gde se stvarno mogu da vide samo modeli i predmeti bez trunke prethodne inspiracije.

Kroz tu čar, ili prethodnu ideju, slikar postiže univerzalnost. Čar je ta koja određuje izbor predmeta i tačno odgovara slikanju. Ako ta čar, ta prethodna ideja, iščezne, ostaje samo motiv, predmet, koji se nameće slikaru i ovlađuje njim. Posle toga, njegova slika nije više njegova. Kod nekih slikara — Ticijana na primer — čar je toliko jaka da ga nikad ne napušta, čak i ako vrlo dugo ostaje u dodiru sa tim predmetom. Ja, lično, vrlo sam slab, meni je teško da se savlađujem kad se nalazim pred predmetom koji sam izabrao.

Pjer Bonar (1867—1947) slikao je sporo i pedantno, a neke njegove slike su rezultat višemesečnog rada u razmacima. Ostavljao je po strani jednu sliku da bi počeo drugu i nastavljao je rad na prvoj tek kad bi se potpuno rešio koji će sledeći korak da preduzme. Takođe je imao običaj da sliku koja je bila skoro gotova ostavi da bi sebi dao dovoljno vremena da je ponovo vidi svežim pogledom i da je izmeni ako smatra da je potrebno.

Bonar je studirao umetnost u slobodnim časovima dok se pripremao da završi prava. Pošto je odlučio da se sav posveti slikanju, prvo je zarađivao za život izrađujući plakate i litografije. Jedno vreme je bio član francuske grupe slikara koji su se nazivali »Les Nabis«, po hebrejskoj reči »prorok«, i bio je pod snažnim uticajem Gogena i japanskih grafika u boji. Posle 1905. je napustio Pariz i uglavnom živeo na selu, gde mu je delo postalo više impresionističko po tehnici i načinu upotrebe boje. Godine 1926. se naselio u Le Kaneu, predgrađu Kana, i tu je živeo do kraja života.

Bonar je pored slikanja radio i dekoracije velikih razmera, mnoge bakroreze i litografije i ilustrovao je knjige.

ĐINO SEVERINI O FUTURIZMU I KUBIZMU

1956.

Kad smo bili mladi i kad smo Modiljani i ja 1906. prvi put došli u Pariz, pojmovi još ni kod koga nisu bili raščišćeni. Ali smo nesvesno znali mnoge stvari kojih smo kasnije postali svesni.

U toku prvih nekoliko godina shvatili smo postojanje dualizma duboko u nama, gde je jedna druga ličnost, koju mi nismo poznavali, težila da u trenutku stvaralačkog akta zameni onu ličnost za koju smo verovali da jesmo i želeli da to budemo. Teško je uskladiti te dve individualnosti, pa ipak, od tog sklada zavisi razvoj ličnosti.

Moj prvi kontakt sa umetnošću Seraa, koga sam odmah i zauvek uzeo za učitelja, mnogo mi je pomogao da se izrazim pomoću obeju tih simultanih i često suprotnih težnji. Moram da priznam da mi je taj sukob prouzrokovao veliko mentalno mučenje, ali sam kasnije našao utehe u V. Blejku. »Bez suprotnosti nema progresa«, kaže on u *Poslovicama pakla*. A Bodlerova ideja da je »raznolikost bitan uslov života« čini mi se da je u savršenom skladu s mojim težnjama i namerama, kao futurističkog slikara, da *rezonovanje* u umetnosti kubističkog perioda zamenim *životom*.

»...osoba koja sedi ili neki mrtvi predmet, iako na izgled statični, mogu da se dinamički posmatraju i da sugerišu dinamične oblike, *pisao je Severini.* »Kao primer mogu da navedem Portret gospođe S.«

Severini

U početku je kubistički metod zahvatanja predmeta bio stalno obilaženje oko njega; futuristi su tvrdili da čovek treba da prodre u njega. Po mom mišljenju, ta dva gledišta mogu da se pomire u poetskom saznanju sveta. Ali samim tim što su se obraćale slikarevim stvaralačkim dubinama, budeći u njemu skrivene snage koje su intuitivne i životne, futurističke teorije su učinile više od kubističkih principa u smislu otvaranja neispitanih i neograničenih horizonata.

Međutim, intelektualna apstrakcija drugog perioda kubizma bila je od velikog značaja. Svojim težnjama ka *večnom* i svojim »pojmom proporcije inspirisane klasikom«, on je obnovio u mnogim slikarima smisao za *majstorstvo*. A to se savršeno podudaralo s drugom jednom mojom ambicijom — stvoriti bojom predmet takvog savršenog majstorstva kakvo bi umetnički stolar uložio u komad nameštaja.

Ljudi su se često negativno odnosili prema dekorativnim i ornamentalnim mogućnostima koje je nudio kubizam. To je velika greška. Kubizam je bio kadar da *zidno slikarstvo* i *primenjenu umetnost* uzdigne do velikog umetničkog i istorijskog značaja; a to je dokazalo malo umetnika, računajući tu i mene.

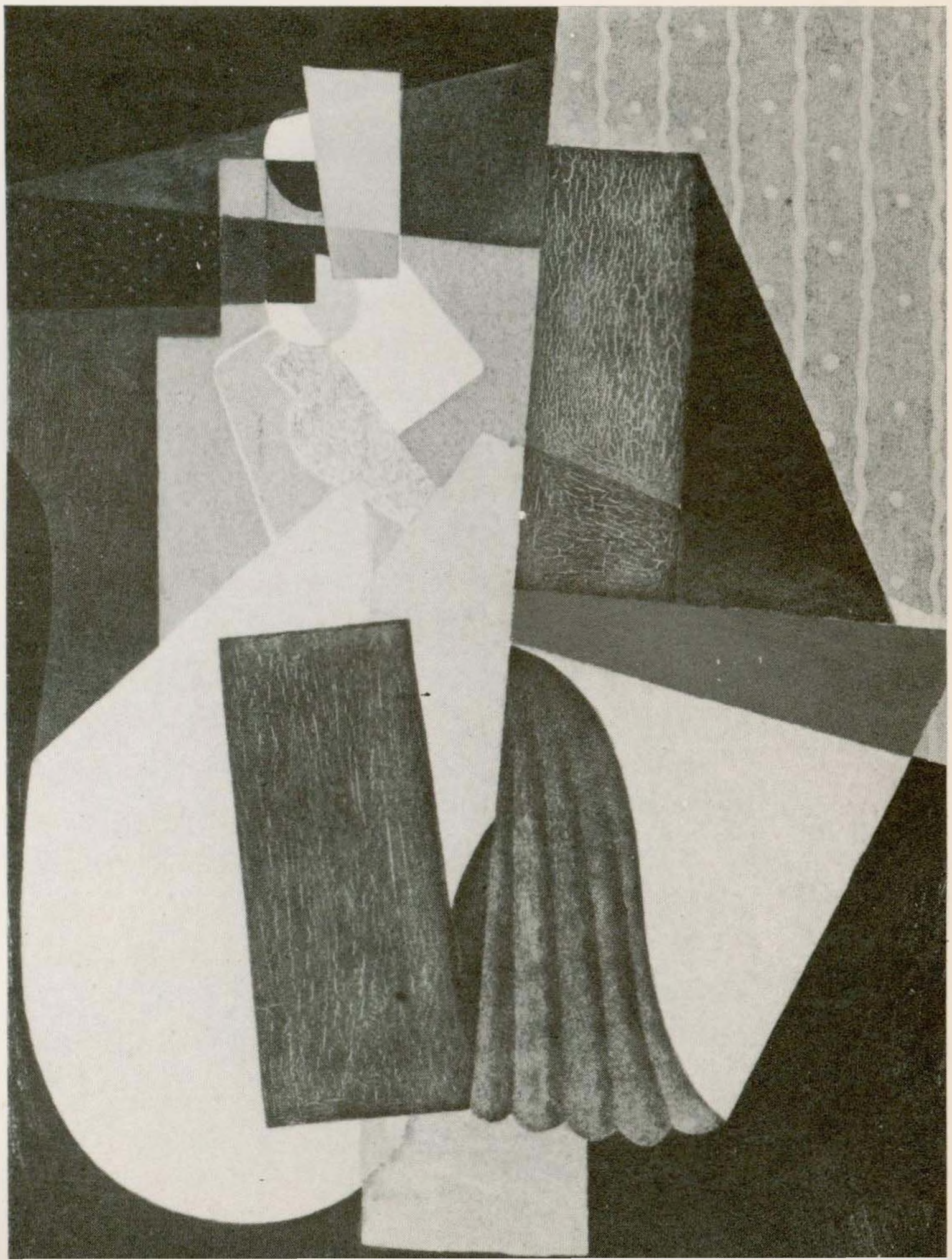
Tako isto treba imati na umu da istraživanje *pokreta* i dinamičnog izgleda sveta, što je osnova futurističke teorije, nipošto ne zahteva da čovek slika isključivo kola u pokretu ili balerine pri igri, jer osoba koja sedi ili neki mrtvi predmet, iako na izgled statični, mogu da se dinamički posmatraju i da sugerišu dinamične oblike. Kao primer mogu da navedem »Portret gospođe S.« iz 1912. i »Ženu koja sedi« iz 1914.

Cilj je ovih, na žalost, ograničenih razmišljanja da se pomogne onima koji možda žele da temeljno ispitaju moje delo, bilo s gledišta futurizma bilo kubizma. Futurizam i kubizam se po važnosti mogu uporediti s pronalaskom perspektive, koju su zamenili novim shvatanjem prostora. Svi kasniji pokreti se nalaze u njima ili su njima prouzrokovani.

Kao zaključak, mišljenja sam da se ta dva pokreta ne mogu posmatrati kao suprotni jedan drugom, iako su krenuli sa suprotnih tačaka. Smatram (ovu ideju je odobravao Apoliner, a kasnije i Matis) da oni predstavljaju dve krajnosti jednog istog znaka, koje

teže da se podudare u izvesnim tačkama koje može da otkrije samo poetski instinkt jednog slikara: pošto je *poezija* sadržaj i *raison d'être* umetnosti.

Đino Severini rođen je 1883. u Kortoni, a u Pariz je došao 1906, iste godine kad i Modiljani. U početku je bio pod velikim uticajem Seraove teorije o svetlosti i podeli boja, a 1910. je potpisao manifest futurističkih slikara zajedno s Italijanima Bočonijem, Karaom i Balom. Uskoro je reagovao na taj pokret smatrajući ga suviše retoričnim i prišao je kubizmu, koji ga je intelektualno više privlačio. Posle nekoliko godina u kojima se njegov stil približio kubističkom, i posle različitih perioda eksperimentisanja s figurativnom umetnošću, obratio se apstraktnim formama. Severini je poslednjih godina freskama i mozaicima dekorisao nekoliko crkava u Švajcarskoj.



»Žena koja sedi« iz 1914. je druga slika koju Severini pominje u pismu. Potenciranje pokreta u futurističkoj teoriji nije slikara ograničavalo na slikanje predmeta koji se stvarno kreću.

HENRI MUR U ČLANKU »SKULPTOR GOVORI«

18. avgusta 1937.

Evropska skulptura je još od gotike obrasla mahovinom, korovom — svim vrstama izraštaja koji su potpuno skrili oblik. Brankuzi je sebi odredio naročiti zadatak da se oslobodi tog rastinja i da nas ponovo učini svesnim oblika. Da bi to učinio, morao je da se usredsredi na vrlo jednostavne direktne oblike, da svoju skulpturu održi u obliku jednog valjka, da jedan jedini oblik pročisti i izglača gotovo do suviše savršenog stupnja. Brankuzijevo delo, odvojeno od njegove individualne vrednosti, imalo je istorijski značaj u razvoju savremene skulpture. Ali sad, možda, više nije nužno zatvoriti i ograničiti skulpturu samo na jednu jedinicu (statičke) forme. Sad možemo da počnemo da je otvaramo. Da vezujemo i kombinujemo nekoliko formi raznih veličina i pravaca u jednu organsku celinu.

Iako me uvek najdublje zanima ljudski lik, uvek sam veliku pažnju obraćao na prirodne forme kao što su kosti, školjke i šljunak itd. Ponekad sam nekoliko godina uzastopce odlazio na istu morsku obalu — ali sam svake godine zapažao poneki novi oblik šljunka koji ranije, iako ih je bilo na stotine, nikad nisam zapazio. Od miliona komada šljunka, pored kojih sam prolazio šetajući obalom, oduševljavali su me samo oni koji su odgovarali mom tadašnjem zanimanju za oblik. Nešto sasvim drugo se dešava kad sednem i ispitujem pregršt šljunka, jedan po jedan. Tad mogu da proširim svoje interesovanje za formu time što umu dajem vremena da se navikne na nov oblik.

Postoje univerzalni oblici na koje su svi podsvesno naviknuti i na koje mogu da reaguju ako im to ne zabrani njihova svesna kontrola.

Šljunak pokazuje način na koji Priroda obrađuje kamen. Poneki komad šljunka koji nađem ima rupu baš u sredini.

Kad se prvi put direktno radi u tvrdom i krtom materijalu kao što je kamen, nedostatak iskustva, veliko poštovanje prema materijalu i strah da se pogrešno ne postupi često dovode do reljefnog površinskog rezanja bez skulptoralne snage.

Ali s više iskustva dovršeno delo u kamenu može da ostane u ograničenjima samog materijala, to jest da ne bude oslabljeno ispod svoje prirodne konstruktivne građe, a da se ipak iz nepo-

kretne mase pretvori u kompoziciju koja poseduje punu formu postojanja, s masama raznih veličina i preseka koje sarađuju u prostornom odnosu.

Komad kamena može da ima rupu u sredini a da ga to ne oslabi — ako je rupa proučene veličine, oblika i smera. Na principu luka, može da ostane isto toliko jak.

Prva rupa koja se probije kroz komad kamena predstavlja otkriće.

Rupa spaja jednu stranu s drugom ostavljajući odmah više trodimenzionalan utisak.

Rupa može sama za sebe da ima isto toliko značenje oblika kao i čvrsta masa.

Skulptura u vazduhu je moguća kad kamen sadrži samo rupu koja predstavlja nameravanu i smišljenu formu.

Tajna rupe — tajanstvena čar pećina u brdima i u stenama.

Postoji odgovarajuća fizička veličina za svaku ideju.

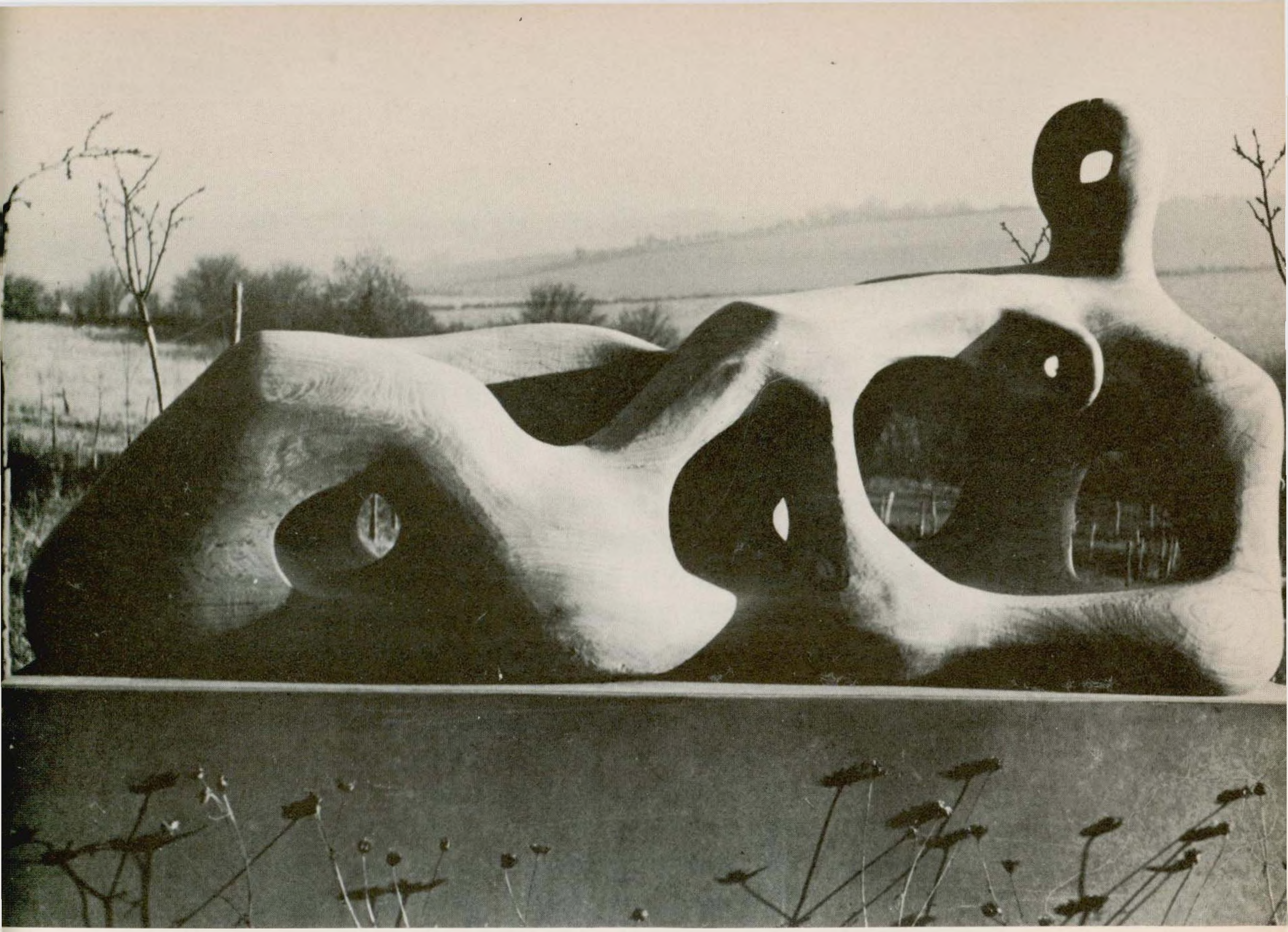
Henri Mur: »Dve forme« — ali kombinovane u »jednu organsku celinu«.

Komadi dobrog kamena su dugo stajali u mom ateljeu iako sam imao ideje koje bi savršeno odgovarale njihovim razmerama i materijalu, ali im je veličina bila pogrešna.

Postoji mera veličine koja nema nikakve veze sa stvarnom fizičkom veličinom, s merom u stopama i inčama — ali vezana za čulo vida.

Jedno vajarsko delo može da bude nekoliko puta veće od prirodne veličine a da ipak bude lepo i malo po osećanju — a malo delo svega nekoliko inča visoko može da izaziva osećanje ogromne i monumentalne veličine, jer je vizija u njemu bila velika. Na primer Mikelanđelovi crteži ili Mazačova Madona — i Albertov spomenik.

Za Henri Mura srazmere, kvalitet i veličina skulptorskog materijala mora da »odgovaraju« *ideji. Ova »Polovina figure« iz 1931. je od žiličastog alabastera.*



U »Naslonjenoj figuri« iz 1939. Mur je na planu ljudske prilike postigao monumentalan efekat.

Pa ipak, stvarna fizička veličina ima emotivno značenje. Mi sve vezujemo za svoju veličinu i naš emotivni odgovor na veličinu kontroliše činjenica da su prosečni ljudi visoki između sto pedeset i sto osamdeset santimetara.

Tačan model Stonhendža koji bi bio deset puta manji, tako da je kamenje manje od nas, izgubio bi svu svoju upečatljivost.

Značaj stvarne veličine više utiče na skulpturu nego na slikarstvo. Slika je izdvojena ramom od svoje okoline (ukoliko baš ne služi dekorativnom cilju), i tako lakše zadržava svoje sopstvene zamišljene razmere.

Kad bi mi dopustili praktični razlozi, cena materijala, prenosa itd., voleo bih da radim veći broj velikih skulptura. Prosečna srednja veličina nedovoljno odvaja ideju od svakodnevnog pro-

zaičnog života. Vrlo male ili vrlo velike skulpture izazivaju jedno posebno osećanje veličine.

Nedavno sam radio na selu gde sam vajao na otvorenom polju i našao sam da skulptura tu izgleda prirodnije nego u londonskom ateljeu, ali da su joj potrebne veće dimenzije. Veliki komad kamena ili drveta postavljen bilo gde u polju, voćnjaku ili vrtu, odmah izgleda kao da je na pravom mestu i inspiriše.

Moji crteži su stvoreni uglavnom kao pomoćno sredstvo pri pravljenju skulpture — kao sredstvo stvaranja ideja za skulpturu, izazivanja početne ideje; i kao način razvrstavanja i razvijanja ideja.

Isto tako, skulptura u poređenju s crtežom predstavlja sporo sredstvo izražavanja, i ja crtež smatram korisnim izlazom za ideje za koje se nema dovoljno vremena da se realizuju kao skulptura. I crtež koristim kao metod proučavanja i posmatranja prirodnih oblika (crteži iz života, crteži kostiju, školjki itd.).

A ponekad crtam iz čistog zadovoljstva.

Ali iskustvo me je poučilo da ne treba zaboravljati razliku između crteža i skulpture. Skulpturalnoj ideji koja može kao crtež da bude zadovoljavajuća uvek treba nešto izmeniti kad se prenosi u skulpturu.

Jedno vreme, kad god sam pravio crteže za skulpturu, pokušavao sam da im dam što je više moguće iluziju pravih skulptura — to jest crtao sam metodom iluzije, metodom svetlosti koja pada na čvrst predmet. Ali sad smatram da ići s crtežom toliko daleko da on postaje zamena za skulpturu, da to ili oslabi želju za vajanjem skulpture ili može da učini da skulptura bude samo mrtva realizacija crteža.

Sad ostavljam veću širinu u tumačenju crteža koji prethodi skulpturi i često crtam linijom i ravnim tonovima bez trodimenzionalne iluzije svetlosti i senke. Ali to ne znači da je vizija u crtežu samo dvodimenzionalna.

Žestoka svađa između apstrakcionista i nadrealista izgleda mi sasvim nepotrebna. Sva dobra umetnost sadrži i apstraktne i nadrealističke elemente, kao što je sadržavala i klasična i romantička — poredak i iznenađenje, intelekt i imaginaciju, svesno i nesvesno. Obe strane umetnikove ličnosti moraju da odigraju svoju ulogu.

I mislim da prvi začetak jedne slike ili skulpture može da počne bilo s kog kraja. Što se mog ličnog iskustva tiče, ponekad sam počinjao da crtam nemajući nikakav prethodni problem da rešim, samo sa željom da vučem olovkom po hartiji i da pravim linije, tonove i oblike bez ikakvog svesnog cilja; ali, dok moj um prima ono što je na taj način stvoreno, nastupa trenutak kad izvesna ideja postaje svesna i kristališe se, a tad dolazi do kontrole i sređivanja.

Henri Mur je rođen u Jorkšajru 1898. u jednoj rudarskoj porodici i u početku je nameravao da postane nastavnik. Posle učešća u prvom svetskom ratu, u kome je bio povređen otrovnim gasom, počeo je da studira umetnost u Lidsu, a onda u Kraljevskom koledžu umetnosti u Londonu, gde mu je kasnije ponuđeno nastavničko mesto. Predavao je i u Umetničkoj školi u Čelsiju i počeo mnogo da putuje po Evropi. Za vreme drugog svetkog rata izradio je seriju crteža o životu u londonskim skloništima od bombardovanja, koji su publici, još uvek prilično zbunjenoj njegovim skulpturama, otkrili njegove crtačke sposobnosti. Prihvatio se izrade mnogih zvaničnih porudžbina, naročito posle rata, kao što su radovi za novu zgradu UNESCO-a u Parizu i za engleske crkve i ratne spomenike, i dobio je međunarodno priznanje kao istaknuti britanski skulptor našeg doba.

Murovi crteži su načinjeni ili »iz zadovoljstva« *ili — još češće —* »kao pomoćno sredstvo pri pravljenju skulpture — kao sredstvo stvaranja ideja«. *Ove »Figure koje sede«, rađene kredom, perom i tušem, potiču iz 1932.*

PABLO PIKASO U RAZGOVORU S KRISTIJANOM ZERVOSOM

Boažlu, zima 1934.

Na moju nesreću — a možda i na moju sreću — ja stvari tretiram prema onome što volim. Kakva žalosna sudbina za slikara koji voli plavuše ali ih ne stavlja u svoje slike jer se ne slažu s korpom voća! Kakva muka za slikara koji mrzi jabuke a mora celo vreme da ih slika jer se slažu sa stolnjakom! Ja u moje slike stavljam sve što volim. Utoliko gore po stvari, one moraju same da se slažu jedna s drugom.

Ranije su slike u etapama napredovale prema potpunom dovršenju. Svaki dan bi donosio nešto novo. Slika je bila zbir dodavanja. Kod mene, slika je zbir razaranja. Ja naslikam sliku a onda je razaram. Ali, u krajnoj liniji, ništa nije izgubljeno; crveno koje sam uklonio s jednog mesta, pojavi se na nekom drugom mestu.

Bilo bi vrlo neobično zabeležiti pomoću fotografije ne faze slike nego njene metamorfoze. Možda bi čovek tako shvatio put kojim ide um da bi svoj san ovaplotio u konkretnoj formi. Ali najčudnije je, zaista, to što se slika u osnovi ne menja, što uprkos izgledu početna vizija ostaje gotovo nedirnuta. Često vidim svetlost i senku, kad ih stavim na sliku, činim sve što mogu da ih uništim dodavanjem boje koja stvara suprotan efekat. Kad je delo fotografisano, shvatim da ono što sam naslikao, da bih ispravio moju prvobitnu viziju, iščezava i da najzad utisak koji daje fotografija odgovara mojoj originalnoj viziji koja je prethodila transformacijama koje je sprovodila moja volja.

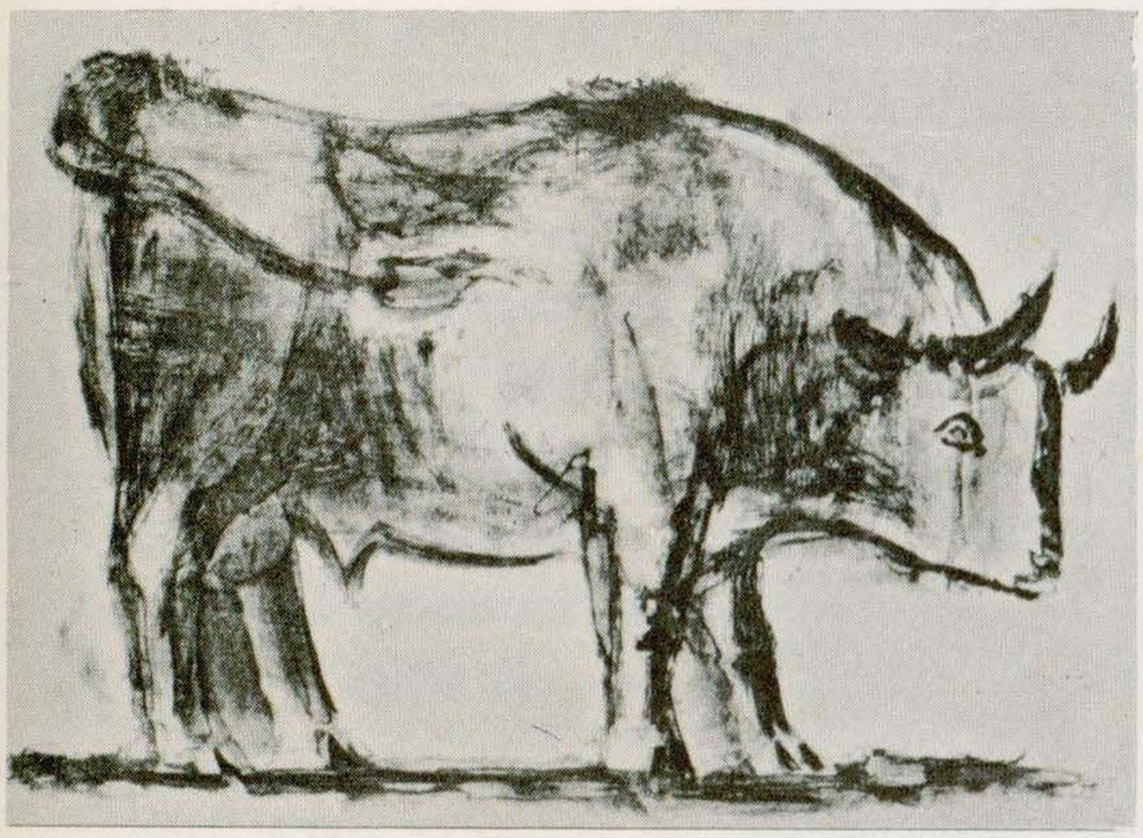
Voleo bih da mogu da sprečim ljude da ikad vide kako je nastajala moja slika. Zašto bi to bilo važno? Ja samo želim da emocija bude jedina stvar kojom zrači moja slika.

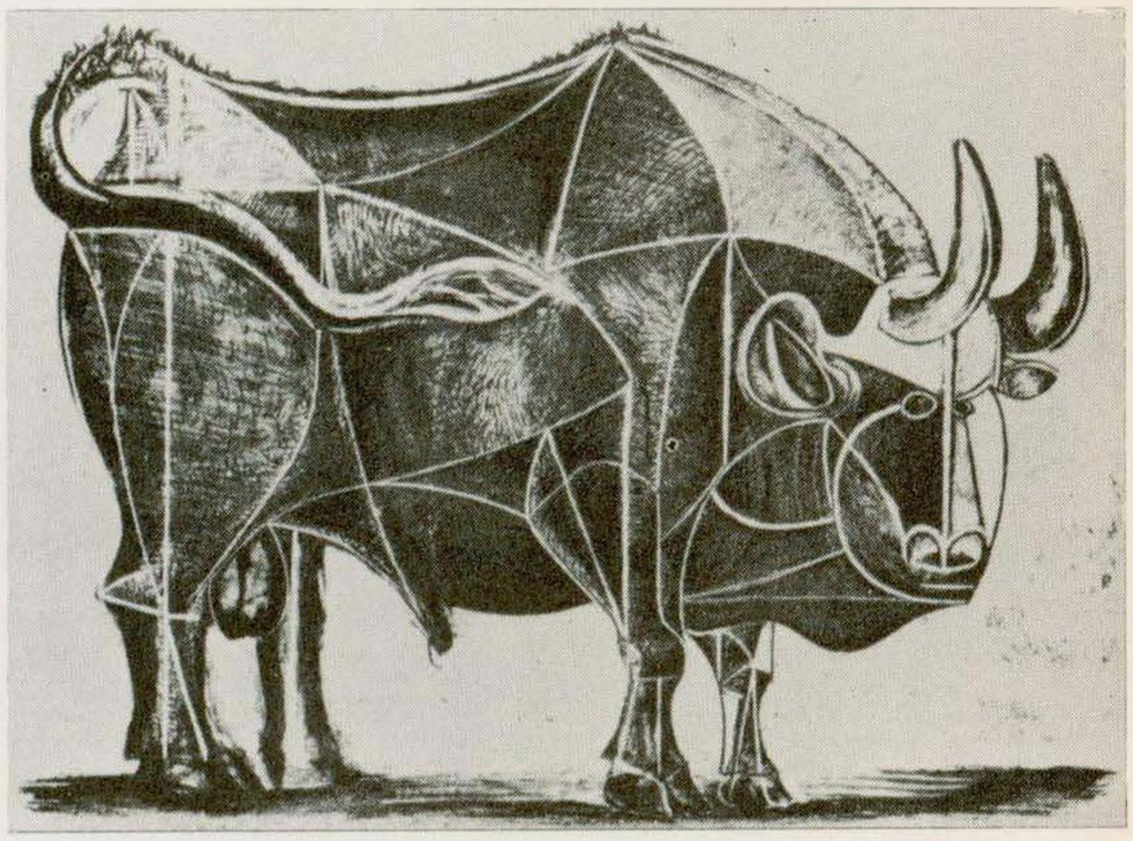
Apstraktna umetnost je samo slikanje. I šta je tu toliko dramatično?

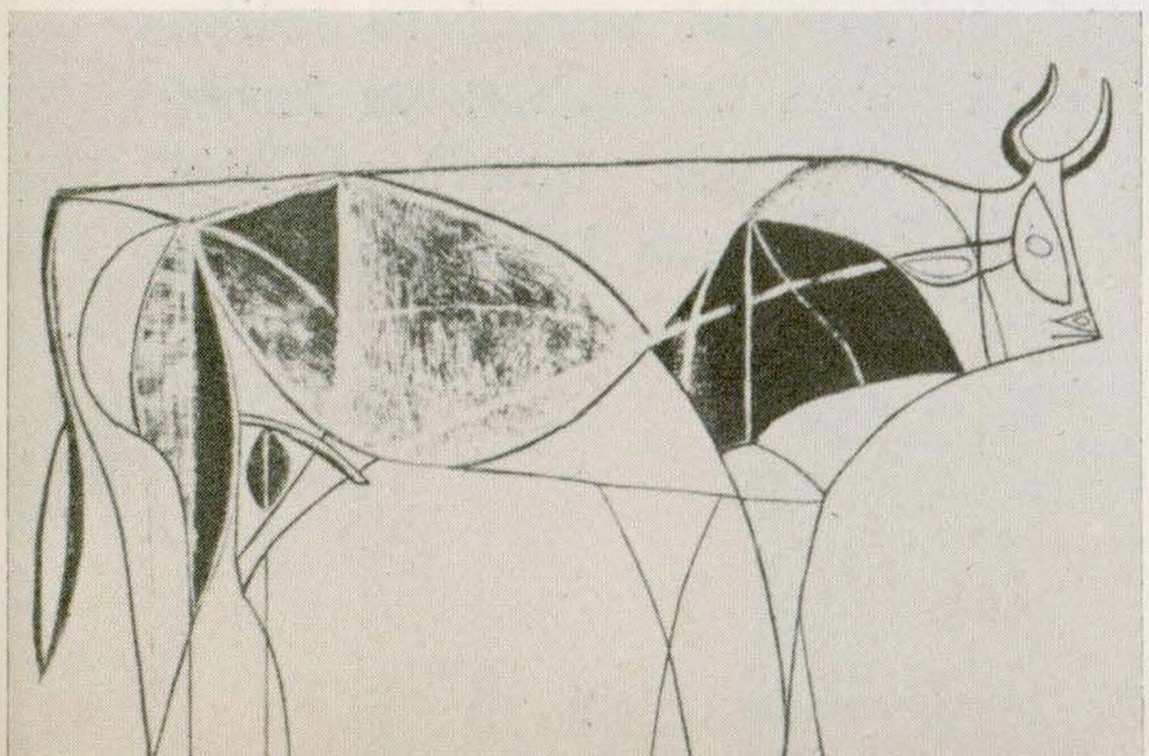
Apstraktna umetnost ne postoji. Čovek uvek mora od nečeg da počne. Posle toga može da se ukloni svaka sličnost sa stvarnošću;

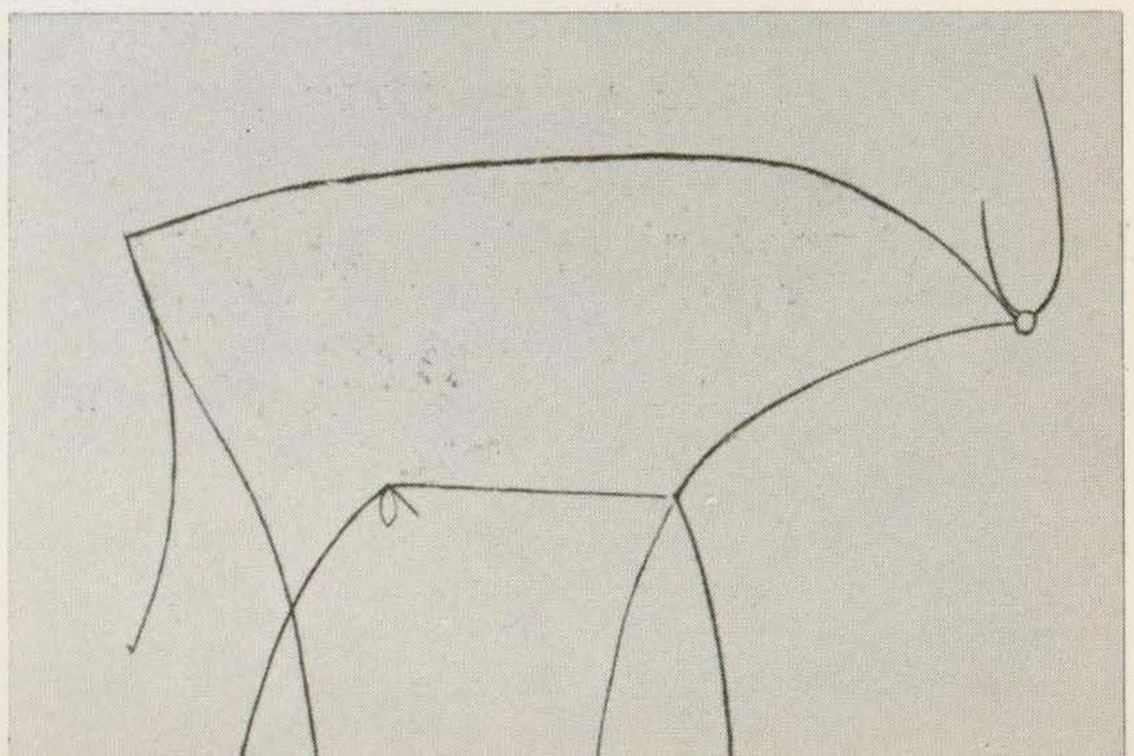
više nema nikakve opasnosti pošto je ideja predmeta ostavila neizbrisiv trag. Predmet je taj koji je uzbudio umetnika, podstakao njegove ideje i uzburkao mu osećanja. Te ideje i osećanja biće zauvek zaboravljeni u njegovom delu; ma šta radili, oni nikad neće moći da pobegnu sa slike; oni su njen integralni deo čak i kad se njihovo prisustvo više ne može da primeti. Hteo ne hteo, čovek je deo prirode; ona mu nameće svoj karakter i izgled. U mojim slikama Dinara, kao i Purvila, izrazio sam manje-više istu viziju. Pa ipak i Vi ste sami primetili koliko se razlikuje atmosfera slike slikane u Bretanji od one slikane u Normandiji, pošto ste prepoznali svetlost dijepskih litica. Ja tu svetlost nisam kopirao, nisam naročito ni obraćao pažnju na nju. Ona me je, naprosto, okupala; moje oči su je videle i moja podsvest je zabeležila tu viziju; ruka je samo sačuvala senzaciju. Protiv prirode se ne može ići. Ona je jača i od najjačih ljudi! Nama je potpuno u interesu da se dobro slažemo s njom. Možemo sebi da dopustimo izvesne slobode; ali samo u detaljima.

»Bik« — koga je Pikaso za vreme od pet nedelja uprostio, preobrazio, sveo na suštinski ostatak od nekoliko izražajnih linija. Četiri stadijuma jedne litografije.









Nema ni figurativne ni nefigurativne umetnosti. Sve stvari nam se prikazuju kao forme. Ideje su čak i u metafizici izražene formama, onda zamislite koliko bi bilo apsurdno misliti o slikarstvu bez slike oblika. Lik, predmet, krug, sve su to forme; one utiču na nas s manje ili više snage. Neke su bliže našim osećanjima i uzbuđuju emocije, što dira naše efektivne sposobnosti; neke se više obraćaju intelektu. Ja moram da prihvatim sve, pošto moj um ima istu toliku potrebu za emocijama kao i moja čula. Zar mislite da me zanima što ova slika predstavlja dve prilike? Te dve prilike su postojale, one više ne postoje. Njihov izgled mi je dao početnu emociju, malo-pomalo njihovo prisustvo je postalo nejasno, postale su za mene fikcije, onda su iščezle ili, još bolje, pretvorile su se u raznovrsne probleme. One za mene nisu više dve prilike nego oblici i boje, ali nemojte da me pogrešno razumete, oblici i boje koji obuhvataju ideju dveju prilika i zadržavaju vibraciju njihovog postojanja.

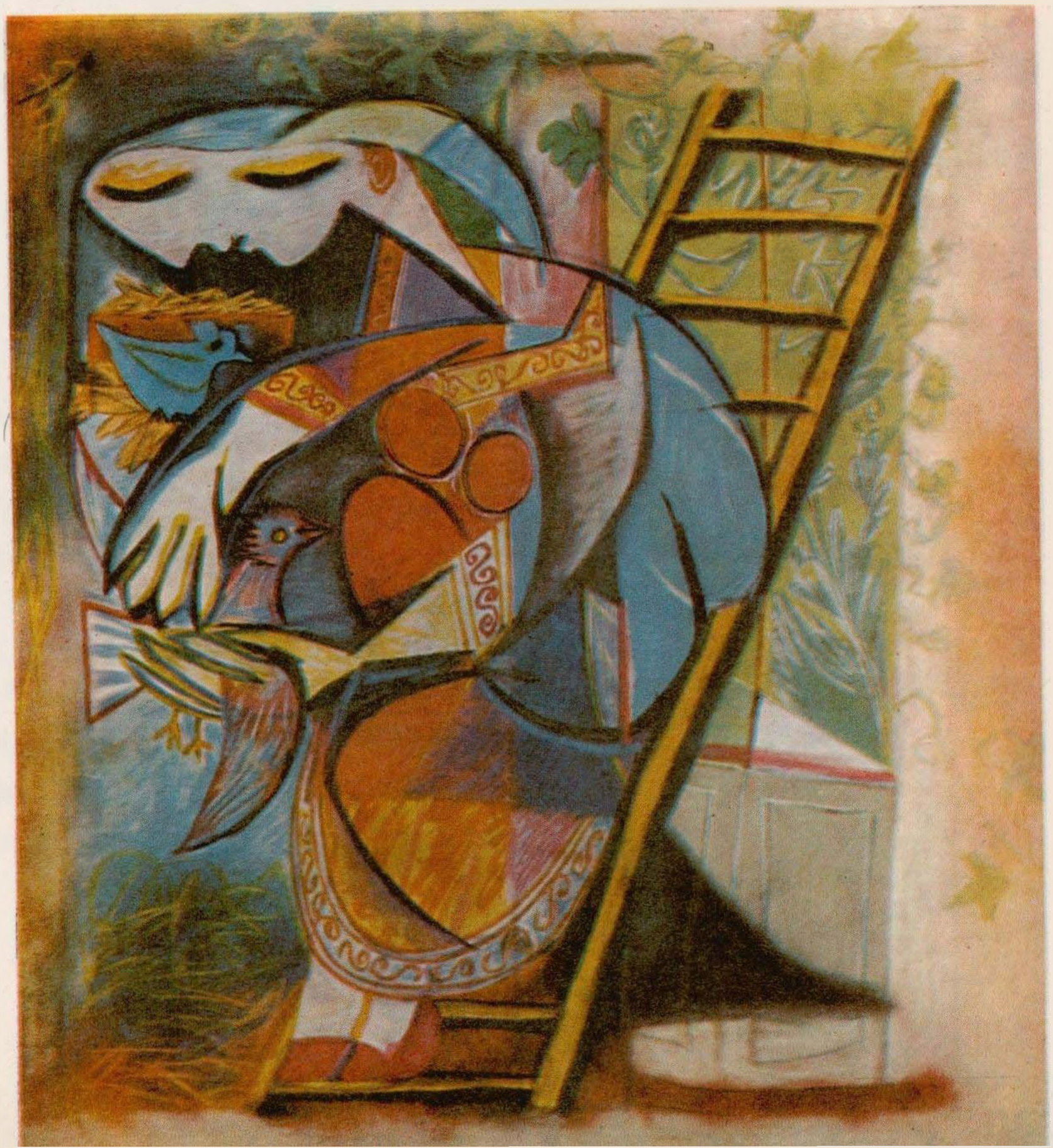
Umetnik je stecište emocija koje potiču odasvud: s neba, iz zemlje, s komada hartije, od prolaznika, od paukove mreže. Zato ne sme da se pravi razlika među stvarima. Za njih ne postoji aristokratska četvrt. Stvari moramo da uzmemo onakve kakve nalazimo, osim u sopstvenom delu. Užasavam se da kopiram sebe, ali kad mi, na primer, pokažu svežanj starih crteža, ne oklevam da uzmem od njih što god hoću.

Kad smo radili kubističko slikarstvo, namere nam nisu bile da stvorimo kubističko slikarstvo, nego da izrazimo ono što je bilo u nama. Niko nam nije rekao šta da radimo, a naši prijatelji pesnici su pažljivo pratili naše napore, ali nam nikad nisu diktirali. Nekim današnjim mladim slikarima često pokažu stazu kojom treba da idu, i oni se samo bace na to da kao dobri đaci tačno izvrše svoj zadatak.

Akademsko učenje o lepoti je lažno. Zavedeni smo, i to toliko da više ne možemo da pronađemo ni senku istine. Lepote Partenona, Venere, Nimfe i Narcisa su same laži. Umetnost nije primenjivanje kanona lepote, već ono što nagon i um mogu da

shvate nezavisno od tog kanona. Kad voliš ženu, ne uzimaj instrument da joj meriš telo, voliš je svojim željama, a ljudi su ipak učinili sve da uvedu kanon čak i u ljubav. Istini za volju, Partenon je samo jedan podupirač na koji je stavljen krov; kolonade i skulpture su dodavane jer je u Atini bilo ljudi koji su radili i hteli da se izraze. Nije važno šta umetnik radi, nego šta je on. Sezan me nikad ne bi zainteresovao da je živeo i mislio kao Žak-Emil Blanš, čak i da je jabuka koju je naslikao bila deset puta lepša. Nas zanima Sezanova težnja, njegovo učenje, Van Gogova patnja, ukratko, unutrašnja čovekova drama. Ostalo je lažno.

Svako hoće da razume slikarstvo. Što ne pokušaju da shvate pesmu ptica? Zašto vole noć, cvet, sve što okružuje čoveka, a ne pokušavaju da to shvate? A što se slikarstva tiče, to žele da razumeju. Neka pre svega shvate da umetnik radi iz potrebe; da je i on jedan beznačajan element sveta kome ne treba pripisivati veći značaj nego tolikim drugim stvarima u prirodi koje nas očaravaju, ali koje ne objašnjavamo sebi. Oni koji pokušavaju da



»... malo - pomalo... oni [stvarni modeli] iščeznu ili, još bolje, pretvore se u raznovrsne probleme.« *Ova Pikasova primedba se može primeniti na njegovu sliku »Seljakova žena na lestvicama« na kojoj se ovaj proces očigledno odigrao. Naslikana je 1933.*

objasne sliku većinom su na pogrešnom putu. Pre izvesnog vremena mi je Gertruda Stejn, vrlo radosna, rekla da je najzad shvatila šta predstavlja moja slika: tri muzičara. A to je bila mrtva priroda.

Kako se može očekivati da posmatrač doživi moju sliku onako kako sam je ja doživeo? Slika mi se pojavi mnogo pre nego što je naslikana; ko zna koliko ranije sam je ja osetio, video i naslikao je, pa čak sledećeg dana ni ja ne shvatam šta sam načinio. Kako može neko da prodre u moje snove, nagone, želje i misli, kojima je trebalo mnogo vremena da se i sami uobliče i da izađu na površinu, a još manje da shvati šta sam tu naslikao, možda protiv svoje volje.

Pablo Pikaso je rođen u Malagi 1881, kao sin profesora crtanja. Vrlo rano je pokazao izuzetan talenat i kad mu je bilo četrnaest godina, primljen je u viši razred Akademije lepih umetnosti u Barceloni. Pariz je prvi put posetio 1900, a došao je da živi u njemu četiri godine kasnije, i tu je 1907, posle svog naturalističkog »plavog« i »ružičastog« perioda, potpao pod uticaj crnačke skulpture i Sezanovih kasnijih dela i naslikao »Les Demoiselles d'Avignon« — delo koje je značilo prekretnicu u njegovoj karijeri i objavilo revoluciju u umetnosti. Pikaso se iste godine upoznao sa Žoržom Brakom i od 1909. rade zajedno i stvaraju nov likovni oblik izražavanja — kubizam. S izbijanjem rata 1914. dva umetnika se razdvajaju i, nastavljajući da slika skoro apstraktna dela, Pikaso se vraća naturalističkijem stilu i počinje seriju monumentalnih neoklasičnih slika. Međutim, 1923. godine dolazi do još jedne stilske promene: njegovi likovi postaju sve iskrivljeniji i grčevitiji, i on ulazi u svoju metamorfnu fazu. Otada Pikaso nije uveo ni jednu veću stilsku novinu, ali je stvarao varijacije tih različitih stilova krećući se od jednog ka drugom ili kombinujući ih, na izgled, s lakoćom. Najmnogostrukiji i najplodniji umetnik našeg doba, Pikaso se sa zaprepašćujućim uspehom ogledao u velikom broju umetničkih sredstava pored slikanja i crtanja, uključujući tu i litografiju, bakroreze, skulpturu i keramiku. Radio je i ilustracije za knjige, dekor i kostime za ruski balet Djagiljeva, pisao poeziju i jedan pozorišni komad.

MARK ŠAGAL O SVOM DOLASKU U PARIZ

Godine 1910, pošto je izabrao dve slike, Vinaver mi je dao mesečnu stipendiju koja mi je omogućila da živim u Parizu.

Krenuo sam.

Posle četiri dana stigao sam u Pariz.

Samo velika razdaljina koja razdvaja moje rodno mesto od Pariza zadržala me je da se ne vratim odmah ili bar posle nedelju ili mesec dana.

Čak sam hteo da izmislim neki praznik, ili tako nešto, samo da bih mogao da se vratim.

Luvr je bio taj koji je prekinuo sva ta oklevanja.

Kad sam obilazio kružnu Veronezovu sobu i odeljenja s delima Manea, Ežena Delakroa i Kurbea, više ništa nisam želeo.

U mojoj mašti Rusija je dobila oblik korpe obešene o padobran. Kruška balona iz koje je ispušten gas visila je, hladila se i polako spuštala tokom godina.

Ruska umetnost mi se činila takvom ili sličnom.

U stvari, kad god sam mislio ili govorio o ruskoj umetnosti, doživeo bih ista mučna i zbrkana osećanja, puna gorčine i mržnje.

Bilo je kao da je ruska umetnost osuđena da ide tragom Zapada.

Ako su ruski slikari bili osuđeni da postanu učenici Zapada, onda mi se čini da su oni po svojoj prirodi bili neverni učenici. Najbolji ruski realisti se sukobljavaju s Kurbeovim realizmom.

Najautentičniji ruski impresionista ostavlja čoveka zbunjenog ako se uporedi s Moneom i Pisaroom.

Ovde, u Luvru, pred platnima Manea, Milea i ostalih, shvatio sam zašto moja veza s Rusijom i ruskom umetnošću nije uhvatila korena. Zašto im je sam moj jezik stran.

Zašto ljudi nemaju poverenja u mene. Zašto me umetnički krugovi ne priznaju.

Zašto sam u Rusiji potpuno beskoristan.

I zašto im sve što radim izgleda čudno, a sve što oni rade meni izgleda nepotrebno. Zašto?

Više ne mogu da govorim o tome.

Ja volim Rusiju.

U Parizu mi se činilo da otkrivam sve, a najviše tehničko majstorstvo.

O tome sam se uverio svuda, i u muzejima i u salonima.

Možda je Istok zalutao u moju dušu; ili je čak ujed besnog psa [u detinjstvu] uticao na moj um.

Tad nisam tražio smisao umetnosti samo u tehnici.

Bilo je kao da bogovi stoje preda mnom.

Nisam više hteo da mislim o neoklasicizmu Davida i Engra, romantizmu Ežena Delakroa, rekonstrukciji prednjeg plana Sezanovih učenika i kubizmu.

Imao sam utisak da još uvek lutamo po površini stvari, da se plašimo da zaronimo u haos, da poznatu površinu razbijemo i bacimo je pod noge.

Mark Šagal rođen je 1887. u siromašnoj jevrejskoj porodici u Vitebsku, u Rusiji, i početak života koji je tamo proveo, kao i njegova duboko religiozna pozadina, bili su glavni izvor i inspiracija njegove umetnosti. Godine 1907. otišao je u Petrograd da studira slikarstvo, gde je u ateljeu Leona Baksta prvi put čuo o novom razvoju umetnosti u Parizu. Rusiju napušta 1910. i provodi četiri godine u Parizu, gde se sprijateljio s mnogim mladim revolucionarnim likovnim umetnicima i pesnicima, uključujući Delonija, La Frenea, Modiljanija i Apolinera. Iako je privremeno bio pod uticajem kubizma, Šagal uzima od njega samo ono što je potrebno da pojača svoj lični poetski vizionarski stil, koji je svojim bogatim bojama i visokoimaginativnim rasporedom predmeta (Apoliner je, da bi ga opisao, upotrebio reč »surnaturel«) ostavljao dubok utisak na one oko njega. Godine 1914. je priredio svoju prvu izložbu, u Berlinu, u galeriji časopisa »Der Sturm«, koji je objavio mnoga njegova dela. Od 1914. do 1922. Šagal je ponovo živeo u Rusiji i posle revolucije je bio komesar lepih umetnosti u Vitebsku, a kasnije je radio za jevrejsko pozorište u Moskvi. Od 1923. ponovo živi u Francuskoj s prekidom od 1941. do 1946, kad je otišao u Njujork.

Šagal je pored slika dao i značajnu grafiku — ilustrovao je Gogoljeve »Mrtve duše«, »Hiljadu i jednu noć«, Lafontenove »Basne« i Sveto pismo — kao i monumentalna dela za Izrael i u Parizu. Iako su ga tridesetih godina burno pozdravili nadrealisti, na koje su njegove slike mnogo uticale, Šagal je postigao nezavisnost i do danas ostao izvan svih škola i pokreta.

Šagal je od 1910. do 1914. radio u Parizu, gde je privremeno bio pod uticajem kubizma. Iako je u ovom »Autoportretu sa sedam prstiju«, koji je naslikao u ovom periodu, usvojio kubistički stil, on nije napustio vlastitu ličnu ikonografiju i bojenje.

ŽORŽ BRAK U RAZGOVORU S DOROM VALJE O POČETKU KUBIZMA

1954.

U to vreme bio sam u velikom prijateljstvu s Pikasom. Naši temperamenti su bili različiti, ali smo imali istu ideju. Kasnije je postalo jasno da je Pikaso Španac a ja Francuz; kao što svako zna, tu postoji velika razlika, ali u to vreme ta razlika nije bila važna... Živeli smo na Monmartru, viđali smo se svakog dana, razgovarali... Tih godina Pikaso i ja smo jedan drugom rekli stvari koje više nikad niko neće reći, stvari koje više niko ne bi mogao da kaže, niko više ne bi mogao da razume... stvari koje bi bile neshvatljive, a koje su nas toliko usrećavale... i s nama će sve to da nestane.

Bili smo kao dvojica planinara vezanih konopcem jedan za drugog... Obojica smo mnogo radili... Muzeji su prestali da nas zanimaju. Odlazili smo na izložbe, ali ne toliko koliko ljudi misle. Najviše od svega, bili smo samostalni.

Bio sam nezadovoljan tradicionalnom perspektivom. Kao čisto mehanički proces, ta perspektiva nikad potpuno ne prenosi stvari. Ona počinje od jedne tačke gledanja i nikad se odatle ne miče. Ali tačka gledanja je potpuno nevažna. To je kao da je neko morao celog života da crta profile, navodeći ljude da misle da čovek ima samo jedno oko... Kad je čovek počeo tako da misli, sve se promenilo, i to ne možete ni da zamislite koliko! ... Mnogo me je privlačilo — i to je bila glavna linija napredovanja kubizma — kako dati materijalan izraz tom novom prostoru koji sam naslućivao. Tako sam počeo da najviše slikam mrtve prirode jer u prirodi postoji taktilan, skoro bih mogao da kažem manuelan prostor. Čak sam i pisao o tome: »Kad mrtva priroda više nije na dohvatu, prestaje da bude mrtva priroda.« ... Za mene je to izražavalo želju, koju sam uvek imao, da dodirnem stvar a ne samo da je pogledam. Taj prostor me je snažno privlačio jer to je bila prva kubistička slika — traganje za prostorom. Boja je igrala samo malu ulogu. Jedini vid boje koji nas je interesovao

bila je svetlost. Svetlost i prostor su vezani, zar ne, i mi smo ih zauzdali zajedno... Ljudi su nas nazvali apstraktnim slikarima!

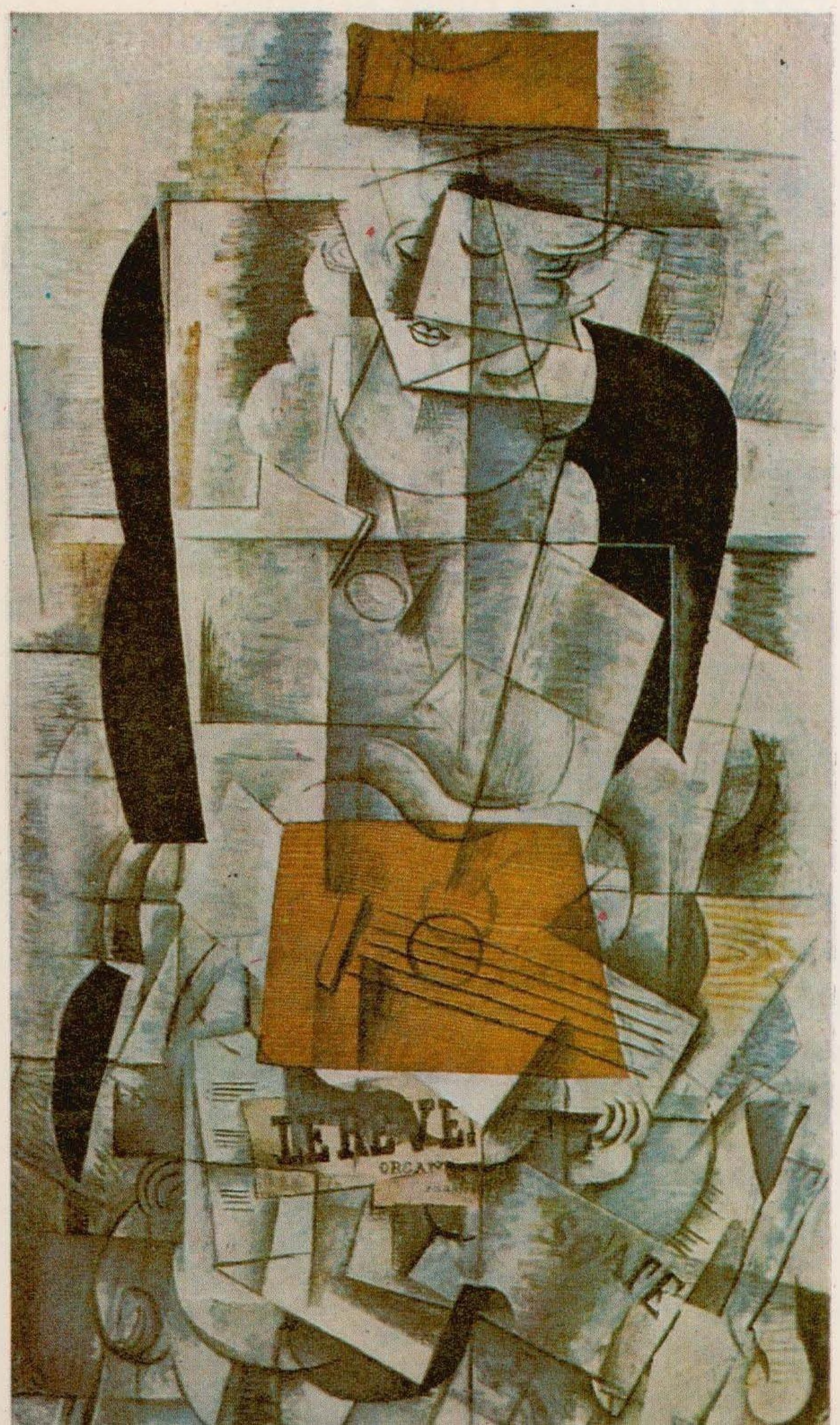
Znate, kad sam bio u tako velikom prijateljstvu s Pikasom, događalo se da smo s teškoćom razlikovali čija je koja slika. Kasnije, kad je otkrovenje postalo dublje, pojavile su se razlike. Otkrovenje je nešto što se nikome ne može oduzeti. Ali pre nego što je došlo do njega, još uvek je postojala jaka namera da slikarstvo pođe pravcem koji bi ponovo uspostavio vezu između Pikasa i mene. Sve je to pitanje godina starosti. U dvadesetoj prvo počne da se razvija inteligencija. A onda dolaze drugi činioci. I zato mi je u tom dobu ideja mnogo značila. Smatrao sam da slikareva ličnost ne treba da ima veze s tim stvarima i da, prema tome, slike treba da budu anonimne. Ja sam bio taj koji je odlučio da slike ne treba potpisivati, i Pikaso je izvesno vreme to radio. Mislio sam, od trenutka kad neko drugi može da radi ono isto što i ja, da razlike između slika nema i ne treba ih ni potpisivati. Posle sam shvatio da to nije tako i ponovo sam počeo da potpisujem slike. Pikaso je i inače bio ponovo počeo da potpisuje. Shvatio sam da čovek ne može da otkrije sebe bez posebnih osobenosti, bez nekog očiglednog traga svoje ličnosti. Ali čovek ipak ne sme da ide u tome suviše daleko...

Ako sam kubizam nazvao novim redom, to je bez ikakvih revolucionarnih ili reakcionarnih ideja... Čovek ne može da pobegne od svoje epohe, ma kako revolucionaran bio. Meni se čini da moje slikanje nikad nije bilo revolucionarno. Ono nije bilo upravljeno ni protiv koje vrste slikanja. Nikad nije pokušavalo da dokaže da sam ja u pravu a da neko drugi nije... Ako reakcionarna crta postoji, pošto to život nameće, ona je beznačajna. A tako je teško suditi o nečemu istorijski, odvojeno od onoga što ga je okruživalo: važan je samo odnos između čoveka i onoga što radi. To je ono što je dobro i što nas dira.

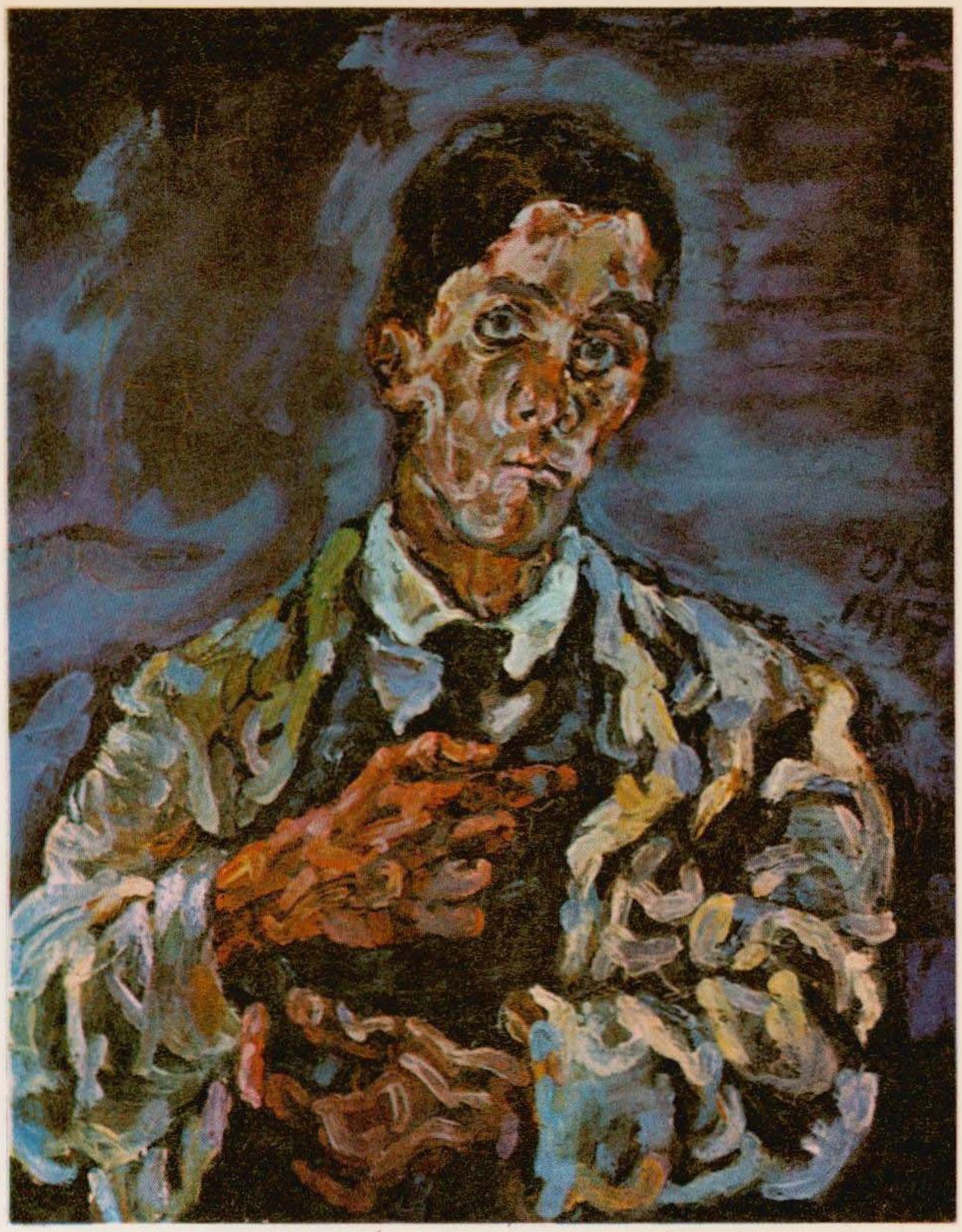
Da nisam nikad sreo Pikasa, da li bi kubizam bio ono što je? Mislim da ne bi. Susret s Pikasom bio je slučajnost u našim životima. Ja sam čak i pisao prigodnu poeziju o tom »slučaju«, a život je to još i više.

Brak

Žorž Brak (1882—1963) učio je da slika prvo kao šegrt jednog dekoratera, a kasnije je studirao u Le Avru i Parizu. Godine 1906. radio je s fovistima, a godinu dana kasnije upoznao se s Pikasom, u doba kad je ovaj proučavao crnačku skulpturu i slikao »Les Demoiselles d'Avignon«. Taj susret je dao značajne rezultate za modernu umetnost. U ovom razgovoru Brak opisuje kako su on i Pikaso razvili novo prilaženje slikarstvu, koje je postalo poznato kao kubizam. Od 1909. do izbijanja prvog svetskog rata Brak i Pikaso su zajedno radili na kubističkim linijama u tako bliskoj saradnji da je teško razlikovati njihova dela iz ovog perioda. Kad se Brak ponovo vratio slikarstvu 1917, pošto je bio ranjen u ratu, u početku je pokušao da nastavi da slika istim manirom, a onda je razvio jedan slobodniji stil u kome je više pažnje posvetio boji i obliku i modifikovao svoj geometrijski postupak.



»...to je bila prva kubistička slika — traganje za prostorom. Boja je igrala samo malu ulogu«. *Brakova »Devojka s gitarom« naslikana je 1913. i dolazi pred kraj kubizma. Godinu dana kasnije Brak je otišao u vojsku, a Pikaso je počeo da istražuje nove stilove.*



Kokoškin »Autoportret«. Ova slika, koja prikazuje umetnika kad mu je bila trideset i jedna godina, još uvek pripada njegovom prvom, vrlo plodnom ekspresionističkom periodu.

OSKAR KOKOŠKA DŽEJMSU S. PLOTU

London, 13. maja 1948.

Dragi gospodine Plote,

Vrlo je ljubazno od Vas što ste me pozvali da napišem nekoliko reči koje mogu da posluže kao predgovor za katalog prve reprezentativne izložbe mojih slika koja se održava u Vašoj zemlji.

Pre svega, dopustite da Vam iskreno zahvalim što ste preuzeli inicijativu za ovu izložbu i što ste svoje vreme i energiju posvetili zadatku upoznavanja američkih ljubitelja umetnosti s onim što manje-više predstavlja moje životno delo. Sve dosad im je zbog dva svetska rata ono, u stvari, bilo nepristupačno.

Naravno, oni koji su posećivali Nemačku između dva rata postali su svesni da Pariz nije jedina Meka moderne umetnosti. Ali, na žalost, već pre izbijanja drugog svetskog rata moderna umetnost je saterana u podzemlje Nemačke kojom je vladao Hitler. Tako su za deset ili više godina moje slike poslednji put prikazane na zloglasnoj izložbi degenerisane umetnosti u Minhenu

1937. Tu izložbu je posetilo pola miliona tužnih Nemaca i stranaca koji su došli da kažu zbogom — zauvek, kao što mora da su onda mislili — mojim drugovima umetnicima i meni.

Istina je da je mnogi hrabar kustos muzeja učinio sve da zaštiti moje delo skrivajući ga na svoj veliki lični rizik. Pa ipak je dobra trećina mojih dela izgubljena u toku ratnih uništavanja u Evropi i u borbama za oslobođenje.

Zaista ste učinili veliki napor što ste našli dovoljan broj mojih važnih dela da biste prikupili karakteristične primere manje-više svih perioda mog razvoja.

Možda će neki posetioci, dovoljno upoznati s pokretima moderne umetnosti, biti zbunjeni kad vide da u mom delu nema eksperimentisanja sa svim različitim fazama, od impresionizma, poentilizma i kubizma do nefigurativne umetnosti, na koje su navikli. Objašnjenje je vrlo prosto: nikad nisam nameravao da zabavljam savremenike opsenarskim trikovima nadajući se da će me priznati kao originalnog. Jednostavno sam želeo da oko sebe stvorim svoj svet u kome mogu da preživim sve veće razaranje koje bi obuzimalo ceo svet. Ako taj moj svet preživi mene, utoliko bolje. Ali ja ne mogu *corriger la fortune.*

Međutim, posle četrdeset godina rada, žalosti me što moram da slušam izvesne proglase ovog ili onog današnjeg pomodnog umetnika koji se odriče sopstvenog dela i optužuje celokupnu modernu umetnost samo zato što se našao u ćorsokaku. Ja lično ne vidim zašto bih se vraćao unazad. Neću se umoriti izjašnjavajući se sredstvima koja mi je dala priroda i koja su izražena u mojoj umetnosti, a u kojima je osnovna vizija a ne teorija. Ja se smatram odgovornim, ali ne društvu, koje diktira modu i ukus koji odgovaraju njegovoj okolini i periodu, već omladini, novoj generaciji, koja je ostavljena nasukana u jednom munjevito napadnutom svetu, nesvesna Duše koja drhti od strahopoštovanja pred tajnom života. Plašim se budućnosti, kad razvoj unutrašnjeg života bude bio sve više i više sputavan suviše brzim prilagođavanjem mehanički osmišljenoj sredini, kad sva ljudska marljivost bude upravljena tome da se uklopi u planove.

Pojedinačno, niko neće pred sobom videti svoj put. Individua će za svoje saznanje morati da se osloni na ono što čuje, na

iskustvo iz druge ruke, na informaciju inspirisanu samo naučnim istraživanjem. Niko neće imati viziju kontinuiteta života zbog nedostatka duhovnih sredstava za njeno postizanje.

Razvoj unutrašnjeg života nikad neće moći da se unese u neku naučnu formulu, ma šta stručnjaci i naučnici duše pokušavali. Život duše izražava čovek u svojoj umetnosti. (Zar nam već nisu potrebni stručnjaci da nas pouče da shvatimo jedno moderno umetničko delo?) Tajna duše je kao tajna zatvorenih vrata. Kad ih otvorite, uvek vidite nešto čega pre tamo nije bilo.

Ne bojte se, nemam nameru da Vas odvedem pravo u metafiziku, jer ste me Vi samo pozvali da napišem predgovor za katalog moje izložbe. Ali, da nisam slikar, ja bih sve to mogao potpuno objasniti rečima. Tako, eto tu smo.

Vaš odani
Oskar Kokoška

Oskar Kokoška je rođen u Austriji 1886, od češko-austrijskih roditelja, a umetnost je učio u Beču. Njegovi prvi portreti, strasni — čak očajni — i duboki po svom psihološkom saznanju, odmah su ostavili dubok utisak na savremene kritičare. U dvadeset petoj godini je bio vodeći moderni slikar, a radio je i na drugim poljima — na poeziji, drami i ilustrovanju knjiga. Predstavljao je likovnu umetnost u jednoj avangardnoj grupi u kojoj se nalazio i kompozitor Arnold Šenberg i arhitekta Adolf Los, a urednik časopisa »Der Sturm«, Hervart Valden, pozvao ga je da sarađuje s njegovom grupom u Berlinu. Bio je ranjen u ratu 1916, a 1918. nastanio se u Drezdenu, gde mu je ponuđeno mesto nastavnika na Akademiji. Između 1924. i 1931. je mnogo putovao po Evropi, Bliskom istoku i severnoj Africi, došao 1934. da živi u Pragu, a 1938. pobegao za London i kasnije uzeo englesko državljanstvo. Tad se njegova estetička i politička reagovanja na dramatične događaje njegovog doba odražavaju u njegovom slikarstvu više nego ikad. Godine 1937. njegovo delo je prikljućeno ozloglašenoj izložbi degenerisane umetnosti, zajedno sa slikama Klea, Kandinskog, Noldea, Fajningera i drugih istaknutih umetnika.

Od rata naovamo, Kokoška redovno predaje u letnjoj školi koju je osnovao u Salcburgu — u »Školi gledanja« (Schule des Sehens). On sad uživa ugled velikog majstora ovog stoleća. Po-

»Nevesta vetra« (1914), jedno od Kokoškinih remek-dela. Umetnik i žena koju voli plove čamcem po burnom moru — slika uzburkane strasti. »Ja sam preuzeo barokno nasledstvo«, *pisao je Kokoška.*

stigao je jedinstven lični ekspresionizam koji više ubeđuje svojim unutrašnjim moralnim kvalitetom nego oslanjanjem na estetsku privlačnost. U njegovim poslednjim delima nastavlja se traženje novih mogućnosti, počev od alegorija velikih razmera pa do veličanstvenih pejzaža ili nežnih studija cveća u akvarelu; ali njegova snažna obuzetost ljudskim bićima nikad se ne smanjuje. »Psiha je ona koja govori«, rekao je on, »a umetnik treba samo da potvrdi viziju koju nosi u sebi.«

DŽEKSON POLOK: »MOJE SLIKANJE«

1947.

Moja slika nije sa štafelaja. Ja i ne razapnem platno pre nego što počnem da slikam. Više volim da ga prikucam za tvrd pod ili zid. Potreban mi je otpor čvrste površine. Na podu se prijatnije osećam. Osećam se bliži, više sam deo slike, jer tako mogu da je obilazim, da radim sa sve četiri strane i da bukvalno budem *u* slici. To je slično metodu indijanskih slikara peskom, na Zapadu.

I dalje se sve više udaljavam od upotrebe uobičajenih slikarskih oruđa kao što su slikarske nogare, paleta, četke itd. Više volim štapove, mistrije, noževe i tečnu ili vrlo gustu boju pomešanu s peskom, polomljenim staklom i drugim neslikarskim materijalom.

Slikarstvo akcije: detalj slike »Gotika« Džeksona Poloka, slikane 1944.

Polok

Kad sam *u* mojoj slici, nisam svestan onoga što radim. Tek posle perioda »upoznavanja« shvatim šta je bilo posredi. Ja se ne plašim da menjam, da uništavam sliku itd., jer slika živi sopstvenim životom. Ja pokušavam da dopustim tom životu da izbije. Tek kad izgubim kontakt sa slikom, dolazi do zbrke. Inače postoji čista harmonija, lak uzajamni odnos, i slika dobro ispada.

TEKST DŽEKSONA POLOKA: ZA FILM »DŽEKSON POLOK«

1951.

Ja ne radim ni po crtežu ni po skici u boji. Slikam direktno... Metom slikanja je prirodan razvoj nastao iz jedne potrebe. Želim da izrazim svoja osećanja, a ne da ih ilustrujem. Tehnika je samo sredstvo postizanja saopštavanja. Kad slikam, imam opšti pojam o tome šta hoću da postignem. Ja *mogu* da kontrolišem oticanje boje; nema slučajnosti, kao što nema ni početka ni kraja.

Džekson Polok (1912—1956) bio je glavni tumač onoga što se sad naziva »slikarstvo akcije«. Studirao je u Los Anđelosu i Njujorku, a onda se 1940. okrenuo apstraktnoj umetnosti, razvivši vrlo ličnu tehniku koja je davala punu slobodu spontanosti i slučajnim efektima. Pošto je deset godina radio u Springsu, na Long Ajlendu, poginuo je u automobilskoj nesreći.

Polok je izvršio veliki uticaj na mnoge mlade umetnike koji su delili njegovu naročitu naklonost prema neuobičajenim i neobičnim slikarskim sredstvima, kao i prema slikanju na velikim platnima pričvršćenim za pod umesto na štafelaj. Posle svoje smrti Polok je postao gotovo simbol novog pokreta u američkoj umetnosti, poznatog kao »apstraktni ekspresionizam«, koji je izazvao mnogo diskusija.

BELEŠKE UZ SLIKE

Strana

10 Džon Konstebl (John Constable 1776—1837. *Slikar na poslu.* Skica iz pisma, rađena perom i mastilom.

19 Hajnrih Fisli (Henry Fusely) 1741—1825. *Tetida posećuje Haritu i Hefesta.* 1805. Kunsthaus, Cirih.

21 Džon Trambul (John Trumbull) 1756—1843. *Proglašenje nezavisnosti.* 1786—1797. Umetnička galerija Jelskog univerziteta.

22 Džon Trambul. *Predaja generala Bergojna.* 1816—1824. Umetnička galerija Jelskog univerziteta.

24 Ričard Parks Bonington (Richard Parkes Bonington) 1802—1828. *Pariz. Institut gledan s keja.* Akvarel. Britanski muzej, London.

27 Johan Gotfrid Šadov (Johann Gottfried Schadow) 1764—1850. *Princeze Lujza i Fridrika.* Mramor. Nationalgalerie, Berlin.

29 Peter fon Kornelijus (Peter von Cornelius) 1783—1867. *Strašni sud* (detalj). Freska. Ludwigskirche, Minhen.

31 Filip Oto Runge (Philipp Otto Runge) 1777—1810. *Autoportret umetnika okrenutog na levu stranu.* 1809—1810. Kunsthalle, Hamburg.

32 Filip Oto Runge. *Svetlosni ljiljan.* Skica za jednu veću verziju *Jutra* u seriji *Časovi dana.* Olovka, crna i crvena kreda, 1809. Wallraf-Richartz Museum, Keln.

32 Filip Oto Runge. *Podne.* Skica za *Časove dana.* Tuš, 1803. Kunsthalle, Hamburg.

34 Kaspar David Fridrih (Caspar David Friedrich) 1774—1840. *Krst i katedrala u planinama.* Oko 1811. Kunstmuseum, Diseldorf.

Strana

35 Dž. M. V. Terner (J. M. W. Turner) 1775—1851. *Temza kod Voltonskog mosta.* 1805—1810. Tate Gallery, London.

38 Dž. M. V. Terner. *Stenoviti zaliv s klasičnim likovima* (nedovršeno). Oko 1828. Tate Gallery, London.

39 Dž. M. V. Terner. *Venecijanski prizor. Sv. Benedeto gleda prema Fuzini.* Nacionalna galerija, London.

42 Džon Konstebl. *Vejmautski zaliv.* 1816. Nacionalna galerija, London.

43 Džon Konstebl. *Dedamska vodenica* (nedovršena slika ili detaljna skica za sliku u Muzeju Viktorije i Alberta u Londonu). Oko 1819. Tate Gallery, London.

44 Džon Konstebl. *Solzberijska katedrala iz biskupovog vrta.* 1826. Frikova zbirka, Njujork.

46 Džon Konstebl. *Mornarsko šetalište i Čejn Pajer, Brajton.* 1824. Tate Gallery, London.

49 Žan Ogist Dominik Engr (Jean Auguste Dominique Ingres) 1780—1867. *Madona del Gran Duka.* Crtež po Rafaelovoj slici. Muzej Montauban.

50 Žan Ogist Dominik Engr. *Antioh i Stratonika.* 1840. Musée Condé, Šantiji.

51 Žan Ogist Dominik Engr. *Apoteoza Homera.* 1827. Luvr, Pariz.

53 Žan Ogist Dominik Engr. *Zlatno doba* (detalj). Freska, 1842—1849. Zamak Dampijer.

55 Ipolit Flandren (Hippolyte Flandrin) 1809—1864. i Pol Flandren (Paul Flandrin) 1811—1902. *Ipolit i Pol Flandren.* Crtež rađen olovkom, 1835. Luvr, Pariz.

Beleške uz slike

Strana

60 Pol Gavarni (Paul Gavarni) 1804—1866. *Portret Pola Gavarnija* (po njegovoj slici) s naslovne strane knjige »Gavarni u Londonu: Skice života i karaktera«. Drvorez, 1849.

61 Pol Gavarni. *Kostimirani bal.* Ilustracija iz knjige »Gavarni u Londonu: Skice života i karaktera«. Drvorez, 1849.

63 Teodor Žeriko (Théodore Géricault) 1791—1824. *Skidanje s krsta,* po Rafaelu. Muzej lepih umetnosti, Lion.

64 Teodor Žeriko. *Meduzin splav.* 1819. Luvr, Pariz.

66 Ežen Delakroa (Eugène Delacroix) 1798—1863. *Pokolj na Hiosu* (detalj). 1822—1824. Luvr, Pariz.

67 Ežen Delakroa. *Ofelijina smrt.* 1844. Luvr, Pariz.

69 Ežen Delakroa. *Sardanapalova smrt.* 1827. Luvr, Pariz.

70 Ežen Delakroa. *Pogubljenje dužda Marina Falijera.* 1827. London.

71 Ežen Delakroa. *Dante i Vergilije prelaze Stiks.* 1822. Luvr, Pariz.

75 Ežen Delakroa. *Jakov se bori s anđelom.* Skica za fresku u Sen-Silpisu u Parizu. Olovka.

77 Onore Domije (Honoré Daumier) 1808—1879. *Uspomena iz Sv. Pelagije.* Litografija.

79 Onore Domije. *Republika.* 1848. Luvr, Pariz.

80 Onore Domije. *Koro pravi skicu u Vil-d'Avreu.* Crtež tušem. Muzej Metropoliten, Njujork.

81 Žan Batist Kamij Koro (Jean Baptiste Camille Corot) 1796—1875. *Jutro. Igra nimfi.* 1850—1851. Luvr, Pariz.

Strana

83 Kamij Rokplan (Camille Roqueplan) 1803—1855. *Zaljubljeni lav.* 1836. London.

83 Teodor Giden (Théodore Gudin) 1802—1880. *Bura.* 1846. London.

86 Arnold Beklin (Arnold Böcklin) 1827—1901. *Pastir sa sviralom.* 1864. Hessisches Landesmuseum, Darmštat.

87 Hans fon Mare (Hans von Marées) 1837—1887. *Autoportret.* Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Minhen.

89 Vilhelm fon Kaulbah (Wilhelm von Kaulbach) 1805—1874. *Ludvig I okružen umetnicima i naučnicima.* Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Minhen.

91 Vilhelm Lajbl (Wilhelm Leibl) 1844—1900. *Tri seljanke u seoskoj crkvi.* 1878—1881. Kunsthalle, Hamburg.

92 Dante Gabrijel Roseti (Dante Gabriel Rossetti) 1828—1882. *Skica za tapete.* Iz pisma Viljemu Elingemu. 1861.

93 Dante Gabrijel Roseti. *Beata Beatriks* (portret njegove žene, Elizabete Sidal). Nacionalna galerija, London.

94 Dante Gabrijel Roseti. *Autoportret.* 1855. Galerija Viljema Morisa, London.

98 Viljem Holman Hant (William Holman Hunt) 1827—1910. *Svetlost sveta.* Gradska umetnička galerija. Mančester.

99 Dante Gabrijel Roseti. *»Kupi od nas jednom zlatnom kovrdžom«.* Ilustracija za »Pijacu vilenjaka«. Drvorez, 1862.

Strana

100 Alfred Retel (Alfred Rethel) 1816—1859. *Igra smrti.* Drvorez.

101 Ser Edvard Bern-Džonz (Sir Edward Burne-Jones) 1833—1898. *Ilustracija za Čosera, izdanje Kelmskot presa.* Drvorez.

103 Ser Edvard Bern-Džonz. *Studija za »Lanselotovu viziju grala«.* Muzej i Umetnička galerija, Bermingen.

104 Ser Edvard Bern-Džonz. *Tabla s pločicama priče Uspavana lepotica,* okružena pločicama s labudom od Filipa Veba. Muzej Viktorije i Alberta, London.

105 Dante Gabrijel Roseti. *Muzika.* Jedna od četiri slike na staklu koje su izradili Moris, Maršal, Fokner i dr. za kuću Berketa Fostera u Vitliju u Sariju. 1862. Muzej Viktorije i Alberta, London.

106 Viljem Moris (William Morris) 1834—1896. *Prizor iz legende o sv. Đorđu.* Crtež za orman po nacrtu Filipa Veba. 1861. Muzej Viktorije i Alberta, London.

107 Viljem Moris. *Soba Viljema Morisa u Viktorijinom i Albertovom muzeju u Londonu.*

109 Filip Veb (Philip Webb) 1831—1915. *Plovan.* Keramika. Galerija Viljema Morisa, London.

111 Žan-Fransoa Mile (Jean-François Millet) 1814—1875. *Žena daje deci obed.* Palata lepih umetnosti, Lil.

113 Žan-Fransoa Mile. *Čovek s motikom.* Zbirka gospođe Henrija Rasela, Kalifornija.

114 Žan-Fransoa Mile. *Proleće.* 1873. Luvr, Pariz.

Strana

115 Gistav Kurbe (Gustave Courbet) 1819—1877. *Slikarev atelje* (detalj). 1855. Luvr, Pariz.

116 Gistav Kurbe. *Srndać u šumi.* 1866. Luvr, Pariz.

118 Eduar Mane (Édouard Manet) 1832—1883. *Autoportret s paletom.* 1879. Zbirka gospođe i gospodina Džona L. Louba.

119 Eduar Mane. *Olimpija.* 1863. Luvr, Pariz.

120 Eduar Mane. *»Les Petits Cavaliers«,* po Velaskesu. 1859. Privatna zbirka, Oslo.

122 Eduar Mane. *Portret Emila Zole.* 1868. Luvr, Pariz.

123 Eduar Mane. *Portret Antonina Prusta.* 1880.

127 Klod Mone (Claude Monet) 1840—1926. *Ručak.* 1868. Staedel Institute, Frankfurt.

130 Klod Mone. *Vrt na vodi u Živerniju.* 1904. Luvr, Pariz.

131 Klod Mone. *Lokvanji.* Oko 1918. Zbirka gospodina Larija L. Oldriča, Njujork.

134 Pjer Ogist Renoar (Pierre Auguste Renoir) 1841—1919. *Muslimanski praznik u Alžiru.* 1881. Luvr, Pariz.

135 Pjer Ogist Renoar. *Stepenice, Alžir.* Oko 1882. Privatna zbirka, SAD.

137 Pjer Ogist Renoar. *Gospođa Misija Sert.*

138 Pjer Ogist Renoar. *Gospođa Šarpantje i njena deca.* 1878. Muzej Metropoliten, Njujork.

139 Pjer Ogist Renoar. *Gospođa Žozef Diran-Rijel.* 1911. Privatna zbirka Diran-Rijelovih, Njujork.

Beleške uz slike

Strana

141 Ogist Roden (Auguste Rodin) 1840—1917. *Građani Kalea.* Bronza, 1884—1886. Kale.

142 Ogist Roden. *Bista Žorža Klemansoa.* Rodenov muzej, Pariz.

144 Kamij Pisaro (Camille Pissarro) 1831—1903. *Regentov park, London. Primroz Hil.*

145 Kamij Pisaro. *Kju grin.* 1892. Zbirka gospodina Čarlsa Klora, London.

147 Kamij Pisaro. *Popodnevni odmor u Eranjiju.* 1899.

151 Žorž Sera (Georges Seurat) 1859—1891. *Nedeljno popodne na ostrvu La Grand Žat.* 1884—1886.

155 Anri de Tuluz-Lotrek (Henri de Toulouse-Lautrec) 1864—1901. *Deo stranice iz »Cahier de Zig-zags« sa skicom dveju Engleskinja.* Pero i mastilo, 1881.

157 Maks Liberman (Max Liebermann) 1847—1934. *Isus u hramu.* 1878—1879. Privatna zbirka.

159 Edvard Munk (Edvard Munch) 1863—1944. *Autoportret između sata i postelje.* 1940. Kommunes Kunstsamlinger, Oslo.

162 Pol Gogen (Paul Gauguin) 1848—1903. *Nave nave mahana.* 1896. Muzej lepih umetnosti, Lion.

163 Pol Gogen. *Mrtva priroda s cvećem.* 1891. Zbirka gospodina Stavrosa Nijarkosa.

167 Pol Gogen. *Odakle dolazimo? Šta smo mi? Kuda idemo?* 1897. Muzej lepih umetnosti, Boston.

170 Vincent van Gog (Vincent van Gogh) 1853—1890. *Ljudi koji jedu krompir.* 1885. Zbirka gospodina Vincenta V. van Goga, Laren.

Strana

171 Vincent van Gog. *Ulična kafana noću.* 1888. Kröller-Müller State Museum, Oterlo.

174 Džejms Ensor (James Ensor) 1860—1949. *Ulazak Hrista u Brisel.* 1888. Zbirka pukovnika L. Frenka, London.

175 Džejms Ensor. *Bogorodica Utešiteljka.* 1892. Zbirka gospodina A. Tevernijea, Gan.

178 Pol Sezan (Paul Cézanne) 1838—1906. *Igrači karata.* 1890—1892. Luvr, Pariz.

179 Pol Sezan. *Mrtva priroda s lukom i bocom.* 1895—1900. Luvr, Pariz.

181 Emil Bernar (Émile Bernard) 1868—1941. *Mrtva priroda.* 1890. Bivša zbirka gospodina S. Higonsa.

182 Pol Sezan. *Pogled na Gardan.* Bruklinski muzej, Njujork.

183 Pol Sezan. *Château Noir.* 1904—1906. Zbirka gospođe i doktora Davida M. Levija, Njujork.

186 Džejms Maknejl Vistler (James Mcneill Whistler) 1834—1903. *Stari Betersi most: Nokturno — plavo i zlato.* Oko 1865. Tate Gallery, London.

187 Džejms Maknejl Vistler. *Umetnikova majka: Aranžman u sivom i crnom.* 1871. Luvr, Pariz.

191 Valter Rihard Zikert (Walter Richard Sickert) 1860—1942. *Vođa mladih (autoportret).* 1908. Sautemptonska umetnička galerija.

192 Valter Rihard Zikert. *Portret Obrija Berdslija.* Tate Gallery, London.

194 Obri Vinsent Berdsli (Aubrey Vincent Beardsley) 1872—1898. *Naslovna strana »Savoje«.* Jul 1896.

Strana

194 Obri Vinsent Berdsli. *Ilustracija za »Otmicu kovrdže«*. Iz lista »Savoja«. April 1896.

195 Obri Vinsent Berdsli. *Glasnik*. Ilustracija za »Lisistratu«.

197 Henri van de Velde (Henry van de Velde) 1863—1957. *Anđeli na straži*. Tapiserija, 1891. Kunstgewerbemuseum, Cirih.

199 Anri Matis (Henri Matisse) 1869—1954. *Portret Andre Derena*. 1905. Tate Gallery, London.

202 Vasilij Kandinski (Vassili Kandinsky) 1866—1944. *Improvizacija 10*. 1910. Galerija E. Beyeler, Bazel.

203 Vasilij Kandinski. *Prva apstraktna* (detalj). Akvarel, 1910. Zbirka gospođe Nine Kandinske.

204 Vasilij Kandinski. *Drvorez iz traktata »Über das Geistige in der Kunst«*. 1912.

205 Paul Kle (Paul Klee) 1879—1940. *Autoportret*. Drvorez, 1911.

206 Paul Kle. *Devojka s bokalima*. 1910. Zbirka gospodina Feliksa Klea, Bern.

207 Franc Mark (Franz Marc) 1880—1916. *Žuti konji*. 1912. Zbirka gospodina Bernharda Kelera, Berlin.

208 Franc Mark. *Tierschicksale*. 1913. Kunstmuseum, Bazel.

211 Ernst Barlah (Ernst Barlach) 1870—1938. *Ponovno sjedinjenje*. Drvo, 1926. Kunsthalle, Hamburg.

212 Ernst Barlah. *Prosjakinja s velom*. Drvo. Kunsthalle, Hamburg.

214 Maks Bekman (Max Beckmann) 1884—1950. *Autoportret kao lekarski pomoćnik*. 1915. Von der Heydt Museum, Vupertal.

Strana

215 Maks Bekman. *Portret Mine Bekman-Tube*. 1930. Zbirka gospođe Mine Bekman-Tube.

219 Pol Neš (Paul Nash) 1889—1946. *Mont St Eloi*. Oko 1917—1918. Imperial War Museum, London.

221 Pol Neš. *Izlazak sunca. Inverneški šibljak*. Oko 1917—1918. Imperial War Museum, London.

222 Ernst Ludvig Kirhner (Ernst Ludwig Kirchner) 1880—1938. *Staffelalp*. Drvorez, 1918.

225 Ernst Ludvig Kirhner. *Pejzaž velikih planina s livadom*. Drvorez, 1933.

226 Ernst Ludvig Kirhner. *Autoportret kraj prozora*. 1920. Zbirka Stuttgarter Kunstkabinett Roman Norbert Ketterer.

227 Ernst Ludvig Kirhner. *Cirkus*. 1912. Zbirka gospodina Mortona D. Meja, Sent Luis.

230 Ernst Ludvig Kirhner. *Vodopad*. 1919. Zbirka Stuttgarter Kunstkabinett Roman Norbert Ketterer.

231 Đorđo de Kiriko (Giorgio de Chirico) rođen 1888. *Place d'Italie*. 1912. Zbirka doktora Ejmlija Jesija, Milano.

235 Pit Mondrijan (Piet Mondriaan) 1872—1944. *Kompozicija s crvenim, žutim i plavim*. 1930. Zbirka gospodina Alfreda Rota, Cirih.

237 Anri Matis. *Naga žena s frulama*. Crtež, 1906.

238 Anri Matis. *Naslonjena odaliska*. Crtež, 1931. Muzej moderne umetnosti, Pariz.

239 Anri Matis. *Odaliska*. Umetnički muzej, Baltimor. Konova zbirka.

Beleške uz slike

Strana

241 Anri Matis. *La Chapelle du Rosaire.* 1948—1951. Vans.

243 Pjer Bonar (Pierre Bonnard) 1867—1947. *Buket ruža.* Zbirka gospođe Viljema Vudvorda Mlađeg, Njujork.

245 Pjer Bonar. *Autoportret.* Privatna zbirka gospodina Džordža Vajldenstejna.

247 Đino Severini (Gino Severini) rođen 1883. *Portret gospođe S.* 1912.

249 Đino Severini. *Žena koja sedi.* 1914.

251 Henri Mur (Henry Moore) rođen 1898. *Dve forme.* Afričko drvo, 1934. Muzej moderne umetnosti, Njujork.

252 Henri Mur. *Polovina figure.* Žiličasti alabaster, 1931. Zbirka gospodina Roberta Berlija.

253 Henri Mur. *Naslonjena figura.* Brestovo drvo, 1939. Zbirka gospođe Elizabete Onslou-Ford.

255 Henri Mur. *Figure koje sede* (studije za skulpturu). Kreda, tuš,

Strana

1932. Zbirka gospodina Dž. A. Pejton-Vokera, London.

257 Pablo Pikaso (Pablo Picasso) rođen 1881. *Bik,* I, IV, VIII i XI stadijum jedne litografije. 1945—1946.

259 Pablo Pikaso. *Seljakova žena na lestvicama.* Pastel, 1933. Zbirka gospođe Kitoli, Pariz.

263 Mark Šagal (Marc Chagall) rođen 1887. *Autoportret sa sedam prstiju.* 1912. Stedelijk Museum, Amsterdam.

266 Žorž Brak (Georges Braque) 1882—1963. *Devojka s gitarom.* 1913. Muzej moderne umetnosti, Pariz.

267 Oskar Kokoška (Oskar Kokoschka) rođen 1886. *Autoportret.* 1917. Privatna zbirka, Vupertal.

270 Oskar Kokoška. *Nevesta vetra.* 1914. Kunstmuseum, Bazel.

271 Džekson Polok (Jackson Pollock) 1912—1956. *Gotika* (detalj). 1944. Zbirka gospođe Lija Krasnera Poloka.

IZVORI

Strana

13—15 Viljem Blejk: Geoffrey Keynes (urednik), *Poetry and Prose of William Blake,* London i Njujork, 1943.

16—20 Hajnrih Fisli: Walter Muschg (urednik), *Heinrich Füssli: Briefe,* Bazel, 1942.

21—22 Džon Trambul: Theodore Sizer (urednik), *The Autobiography of Colonel John Trumbull, Patriot-Artist, 1756—1843,* Nju Hejvn i London, 1953.

23—24 Ričard Parks Bonington: A. Dubuisson, *Bonington,* Pariz, 1927.

25—27 Gotfrid Šadov: Gottfried Schadow, »Die Werkstätte des Bildhauers« u časopisu *Eunomia,* Berlin, oktobar 1802.

28—29 Peter fon Kornelijus: Ernst Förster, *Peter von Cornelius,* Berlin, 1874.

30—32 Filip Oto Runge: Philipp Otto Runge, *Hinterlassene Schriften,* Hamburg, 1840, 1841.

33—34 Kaspar David Fridrih: Else Cassirer (urednik), *Künstlerbriefe aus dem 19. Jahrhundert,* Berlin, 1923.

35—39 Dž. M. V. Terner: Walter Thornbury, *The life of J. M. W. Turner, R. A.,* London, 1877.

40—46 Džon Konstebl: C. R. Leslie, *Memoirs of the Life of John Constable Esq., R. A.* London, 1912.

48—54 Žan Ogist Dominik Engr: Henri Delaborde, *Ingres: sa vie, ses travaux, sa doctrine,* Pariz, 1870.

55—56 Ipolit Flandren: Louis Flandrin, *Hippolyte Flandrin, sa vie et son oeuvre,* Pariz, 1902.

Strana

57—61 Pol Gavarni: Edmond i Jules de Goncourt, *Gavarni. L'Homme et l'Oeuvre,* Pariz, 1873.

62—64 Teodor Žeriko: Charles Clément, *Géricault,* Pariz, 1868.

65—76 Ežen Delakroa: Philippe Burty (urednik), *Lettres de Eugène Delacroix,* Pariz, 1880.

77—79 Onore Domije: Arsène Alexandre, *Honoré Daumier. L'Homme et l'Oeuvre,* Pariz, 1888.

80—82 Kamij Koro: Pierre Courthion, *Corot raconté par lui-même et par ses amis,* Ženeva, 1946. Daniel Baud-Bovy, *Corot,* Ženeva, 1957.

83—84 Adolf fon Mencel: Hugo von Tschudi, »Aus Menzels jungen Jahren« u *Jahrbuch der Königlich Preuszischen Kunstsammlungen,* Berlin, 1905.

85—86 Arnold Beklin: Ferdinand Runkel i Carlo Böcklin, *Neben meiner Kunst. Flugstudien, Briefe und Persönliches von und über Arnold Böcklin,* Berlin, 1909.

87—88 Hans von Mare: Julius Meier-Graefe, *Hans von Marées: sein Leben und sein Werk,* Minhen, 1910.

89—91 Vilhelm Lajbl: Julius Mayr, *Wilhelm Leibl: sein Leben und sein Schaffen,* Berlin, 1907.

92—94 Dante Gabrijel Roseti: George Birckbeck Hill (urednik), *Letters of Dante Gabriel Rossetti to William Allingham, 1854—1870,* London, 1897.

95—104 Edvard Bern-Džonz: Lady Georgiana Burne-Jones, *Memorials of Edward Burne-Jones,* London, 1904.

Strana

105—109 Viljem Moris: J. W. Mackail, *The Life of William Morris*, London, 1901.

110—114 Žan-Fransoa Mile: Alfred Sensier, *La Vie et l'Oeuvre de J.-F. Millet*, Pariz, 1881.

116—117 Gistav Kurbe: Pierre Courthion, *Courbet raconté par lui-même et par ses amis*, Ženeva, 1948, 1950.

118—124 Eduar Mane: Étienne Moreau-Nelaton, *Manet raconté par lui-même*, Henri Laurens Éditeur, Pariz, 1926.

126—132 Klod Mone: Marthe de Fels, *La Vie de Claude Monet*, Pariz, 1929.

132—139 Pjer Ogist Renoar: Marthe de Fels, op. cit. Lionello Venturi, *Les Archives de l'Impressionisme*, Pariz, 1939. Misia Sert, *Misia*, Pariz, 1952.

140—143 Ogist Roden: Judith Cladel, *Rodin, sa vie glorieuse et inconnue*, Pariz, 1936.

144—149 Kamij Pisaro: John Rewald (urednik), *Camille Pissarro. Lettres à son fils Lucien*, Pariz, 1950.

150—151 Žorž Sera: John Rewald, *Georges Seurat*, Pariz, 1948.

152—155 Anri de Tuluz-Lotrek: »*Un* Cahier Inédit de Toulouse-Lautrec« u *L'Amour de l'Art*, Pariz, april 1951.

156—158 Maks Liberman: Else Cassirer, op. cit.

159—160 Edvard Munk: Oslo Kommunes Kunstsamlinger, Munch-Museets Skrifter I, *Edvard Munch Brev Familien*, Oslo, 1949.

161—167 Pog Gogen: Paul Gauguin, *Lettres de Paul Gauguin à Georges Daniel de Monfreid*, Pariz, 1950.

Strana

168—173 Vincent van Gog: Vincent van Gogh, *The Complete Letters of Vincent van Gogh*, Njujork i London, 1958.

174—177 Džejms Ensor: Paul Haesaerts, *James Ensor*, London, 1957.

178—185 Pol Sezan: John Rewald (urednik), *Paul Cézanne. Correspondance*, Pariz, 1937.

186—188 Džejms Maknejl Vistler: James McNeill Whistler, *The Gentle Art of Making Enemies*, London, 1890.

189—192 Valter Rihard Zikert: Osbert Sitwell (urednik), *A Free House! or, the Artist as Craftsman*, London, 1947.

193—195 Obri Berdsli: R. A. Walker (urednik), *Letters from Aubrey Beardsley to Leonard Smithers*, London, 1937.

196—197 Henri van de Velde: Else Cassirer, op. cit.

198—200 Andre Deren: M. de Vlaminck, *Derain. Lettres à Vlaminck*, Flammarion, Pariz, 1909.

202—204 Vasilij Kandinski: Will Grohmann, *Vassily Kandinsky. Life and Work*, Njujork, 1959.

205—206 Pol Kle: Paul Klee, *Tagebücher 1898—1918*, Keln, 1957.

207—208 Franc Mark: Franz Marc, *Briefe aus dem Felde*, Berlin, 1920.

209—212 Ernst Barlah: Reinhard Piper, *Vormittag, Erinnerungen eines Verlegers*, Minhen, 1947.

213—215 Maks Bekman: Reinhard Piper, *Nachmittag*, Minhen, 1950. Benno Reifenberg i Wilhelm Hausenstein, *Max Beckmann*, Minhen, 1955.

Strana

216—221 Pol Neš: Paul Nash, *Outline, an autobiography, and other writings*, London, 1949.

222—230 Ernst Ludvig Kirhner: E. L. Kirchner, *Briefe an Nele und Henry van de Velde*, Minhen, 1961.

231—233 Đorđo de Kiriko: Giorgio de Chirico, »Le Mystère et la Création« u *The London Gallery Bulletin*, No. 6, London, 1938. Guido Ballo, *Modern Italian Painting: From Futurism to the present day*, London, 1958.

234—236 Pit Mondrijan: Piet Mondriaan, »Extraits de lettres à Theo van Doesburg« u katalogu izložbe *De Stijl*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1951. Michel Seuphor, *Piet Mondriaan. Life and Work*, London, 1957.

237—241 Anri Matis: »Letter from Matisse« u jednom izložbenom katalogu, Filadelfijski muzej, 1948.

242—246 Pjer Bonar: Tériade, »Propos de Pierre Bonnard« i Angèle Lamotte, »Le Bouquet de Roses« u *Verve*, Vol. V, brojevi 17 i 18, »Couleur de Bonnard«, Pariz, 1947.

Strana

247—249 Đino Severini: Gino Severini, »Oeuvres futuristes et cubistes« u jednom izložbenom katalogu, Berggruen et Cie, Pariz, 1956.

250—255 Henri Mur: David Sylvester (urednik), *Henry Moore. Volume One: Sculpture and Drawings 1921—1948*, London, 1957.

256—260 Pablo Pikaso: Christian Zervos, »Conversation avec Picasso« u *Cahiers d'Art*, Vol. X, Pariz, 1935.

261—263 Mark Šagal: Marc Chagall, *Ma Vie*, Pariz, 1931.

264—266 Žorž Brak: Georges Braque, »La Peinture et Nous. Propos de l'Artiste receuillis par Dora Vallier« u *Cahiers d'Art*, XXIXe année, oktobar 1954.

267—270 Oskar Kokoška: James S. Plaut, *Oskar Kokoschka*, Boston i London, 1948.

271—272 Džekson Polok: Bryan Robertson, *Jackson Pollock*, London, 1960.

INDEKS

Kurzivne cifre odnose se na odeljke posvećene pojedinim umetnicima

Apeles, 52

Apoliner, Gijom, 233, 248, 262

Arnold, Hajnrih, 83

Bajo, 48

Bajron, Džordž Gordon, 68

Bakst, Leon, 68

Bala, Đakomo, 249

Barlah, Ernst, *209 — 12*

Beklin, Arnold, *85 — 6;* 233

Bekman, Maks, *213 — 15*

Bekman-Tube, Mina, 213

Berdsli, Obri Vinsent, *193 — 5*

Berlioz, Hektor, 7

Bernar, Emil, 180, 181, 183, 184

Bern-Džonz, Edvard, *95 — 104;* 93

Berti, Filip, 76

Betoven, Ludvig van, 49, 50, 187

Bigan-Ker, kapetan, 142

Bjolstad, Karen, 159

Blanš, Žak-Emil, 259

Blejk, Viljem, *13 — 15;* 8, 40, 247

Bobur, Moris, 150

Bočoni, Umberto, 249

Bodler, Šarl, 7, 74, 75, 247

Bonar, Pjer, *242 — 6*

Bonington, Ričard Parks, *23 — 4*

Bovi, Danijel, 81

Brak, Žorž, *264 — 6;* 200, 260

Brankuzi, Konstantin, 250

Braun, Ford Medoks, 93

Brauning, Robert, 96

Buden, Ežen, 149, 189, 190

Bugero, Viljem Adolf, 240

Čentri, Frensis, 37

Čoser, Džefri, 102, 109

Dante, 68, 94, 143, 220

David, Žak-Luj, 51, 75, 140, 262

Defreger, Franc fon, 158

Dega, Edgar, 158, 190, 192

Delakroa, Ežen, *65 — 76;* 24, 198, 261, 262

Delaroš, Pol, 50, 110

Deloni, Rober, 262

Deni, Moris, 165

Deren, Andre, *198 — 200;* 240

Dikens, Čarls, 187

Diran-Rijel, Pol, 79, 133, 136, 146, 148

Dire, Teodor, 121, 147

Direr, Albreht, 83

Djagiljev, Sergej P., 200, 260

Djuherst, Vinford, 149

Do, Džordž, 37

Domije, Onore, *77 — 9*

Duš, Johan Jakob, 16

Džeferson, Tomas, 21, 22

Džonz, Džordž, 36, 37

Elingem, Viljem, 92, 97

Engr, Žan Ogist Dominik, *48 — 54;* 56, 136, 262

Ensor, Džejms, *174 — 7*

Eti, Viljem, 18

Fajninger, Lionel, 269

Fanten-Latur, Anri, 118, 120

Fidler, K., 87

Fisli, Hajnrih, *16 — 20*

Fišer, časni Džon, 40, 41

Flandren, Ipolit, *55 — 6*

Fleming, Fridrih, 28

Fokner, 93, 99

Forže, gospođa de, 73

Fridrih, Kaspar David, *33 — 34;* 32

Gavarni, Pol, *57 — 61*

Gedon, 158

Geren, 62

Gesner, 17

Gete, Johan Volfgang fon, 18, 30, 32, 65, 68, 76

Giden, Teodor, 84

Gler, Mark Gabrijel Šarl, 133

Gluk, 49, 51

Godiber, 126

Gogen, Pol, *161 — 7;* 8, 145, 160, 162, 173, 228, 246
Gogolj, Nikolaj, 263
Goja, Fransisko de, 119, 120
Greko, El, 120, 205
Grifit, Džon, 224
Gro, baron, 24

Hajdn, Jozef, 49
Haler, 16
Hamersli, Džejms Estberi, 38
Hamersli, Džon, 39
Hant, Viljem Holman, 97
Hejdon, Bendžamin Robert, 18
Hejli, Viljem, 13, 15, 40
Herder, 18
Homer, 16

Igo, Viktor, 66, 67

Jang, 17
Jonaj, 28
Jonkind, Johan Bartold, 149

Kaba, Nikola Luj, 78, 79
Kaen, Gistav, 189, 190
Kandinski, Vasilij, *202 — 4;* 206, 208, 209, 210, 212, 269
Kara, Karlo, 233, 249
Kembel, Tomas, 37
Kijeno, Irben, 116
Kirhner, Ernst Ludvig, *222 — 30*
Kiriko, Đorđo de, *231 — 3*
Kle, Paul, *205 — 6;* 212, 269
Klemanso, Žorž, 129
Kliford, Henri, 237, 240
Klinger, Maks, 233
Klopštok, 16, 17, 18
Koanje, Žil Luj Filip, 84
Kokoška, Oskar, *267 — 70*
Konstebl, Džon, *40 — 6;* 149
Konstebl, Džordž, 45
Koređo, Antonio, 28, 72, 240
Kornelijus, Peter fon, *28 — 9*
Koro, Kamij, *80 — 2;* 79, 146, 148, 149
Kramer, 16
Kristof, Žil, 150
Kuper, Viljem, 15, 40
Kurbe, Gistav, *115 — 17;* 9, 89, 241, 261

Lafonten, Žan de, 263
La Frene, Rože de, 262
Lajbl, Vilhelm, *89 — 91;* 158
Lamot, Anžel, 242
Landolt, Ana, 20
Lav X, papa, 71
Lavater, Johan Kaspar, 16, 18, 20
Le Bren, Šarl, 75, 102
Lenbah, 158
Leonardo da Vinči, 37
Leroa, Luj, 59
Lesli, C. R., 45
Liberman, Maks, *156 — 8*
Lihtvark, Alfred, 156
List, 7
Loren, Klod, 36, 40, 41, 149
Lorens, ser Tomas, 37, 76
Los, Adolf, 269
Luj XVIII, 23
Luj-Filip, 78

Make, August, 206
Makoli, 95
Maksvel, Džejms, 151
Mane, Eduar, *118 — 24;* 261
Mare, Hans fon, *87 — 88*
Mark, Franc, *207 — 8;* 9, 206
Maršal, Peter Pol, 93
Matis, Anri, *237 — 41;* 200, 248
Mazačo, 252
Mencel, Adolf fon, *83 — 4;* 156, 158
Mikelanđelo, 18, 29, 37, 141, 252
Mile, Žan-Fransoa, *110 — 14;* 158, 261
Mocart, Volfgang Amadeus, 48, 51
Modiljani, Amadeo, 247, 249, 262
Mondrijan, Pit, *234 — 6*

Mone, Kamij, 126
Mone, Klod, *126 — 32;* 121, 133, 141, 145, 147, 148, 149, 190, 245, 261
Monfred, Žorž Danijel de, 161, 162, 164, 165, 166
Moris, Frederik Denison, 95
Moris, Viljem, *105 — 9;* 93, 94, 95, 96, 97, 102, 148, 197
Moro, Gistav, 240
Munk, Edvard, *159 — 60*
Mur, Henri, *250 — 5*

Neš, Pol, *216 — 21*
Nolde, Emil, 269

Orel, 18, 20
Osuna, vojvoda od, 119
Ošede, 128

Pabliljos de Valjadolid, 118
Paskal, Blez, 64
Perije, 23, 24
Pes, Leon, 72
Pikaso, Pablo, *256 — 60;* 200, 233, 264, 265, 266
Piper, Rajnhard, 206, 207, 209
Pisaro, Kamij, *144 — 9;* 151, 185, 245, 261
Pisaro, Lisjen, 144, 145, 146, 148, 149
Pivi de Šavan, Pjer, 164
Pjere, Ž.-B., 65
Plot, Džejms S., 267
Po, Edgar Alan, 164, 220
Polok, Džekson, *271 — 2*
Pop, Aleksandar, 17
Pridon, Pjer-Pol, 72
Prust, Antonin, 123, 124
Pusen, Nikola, 72, 185

Rafael, 28, 29, 37, 48, 71, 75, 102, 136
Rafalović, Andre, 193
Raskin, Džon, 36, 188, 197
Reber, 48
Reč, 76
Rejnolds, ser Džošua, 41
Rembrant, 40, 156, 225, 242
Renoar, Pjer Ogist, *132 — 9;* 124, 244
Retel, Alfred, 99, 100
Ričardson, Samjuel, 17
Roden, Ogist, *140 — 3*
Rokplan, Kamij, 84
Rolina, Moris, 129
Rolins, Sofija, 20
Romni, Džordž, 13, 15
Roseti, Dante Gabrijel, *92 — 4;* 95, 96, 97, 99, 102
Roseti, Kristina, 99
Roseti, Viljem, 95
Rosini, Đoakino, 23
Roza, Salvator, 40
Rubens, Peter Paul, 70, 72, 75
Runge, Filip Oto, *30 — 2*
Ruo, Žorž, 240

Salborn, Luj, 234
Sansije, Alfred, 110, 112, 114
Sapfo, 16
Saton, Džejms, F. 148
Sera, Žorž, *150 — 1;* 145, 223, 245, 247, 249
Sert, Misija, 138, 139
Severini, Đino, *247 — 9*
Sezan, Pol, *178 — 85;* 145, 160, 181, 185, 240, 242, 244, 259, 260, 262
Sidal, Elizabet, 94
Smiters, Leonard, 193, 194, 195
Stejn, Gertruda, 260
Sulje, Šarl, 67
Svaneveld, Herman van, 41

Šadov, Gotfrid, *25 — 7*
Šagal, Mark, *261 — 3*
Šarden, Žan Batist Simeon, 149
Šarpantje, gospođa, 133
Šarpantje, Žorž, 128, 132, 133
Šefler, Karl, 196
Šekspir, Viljem, 43, 67, 68
Šenberg, Arnold, 269
Ševrel, Mišel Ežen, 151
Šopenhauer, 209
Štapfer, Albert, 76
Šuman, Robert, 7

Taljeran, 65
Tapije, Madlen, 152, 155

Tarijad, E., 242
Terner, Doson, 15
Terner, Dž. M. V., *35—9*; 40, 149
Ticijan, 8, 28, 41, 119, 242, 246
Tintoreto, Jakopo, 37, 183
Tomas, Edvard, 219
Tomson, Džejms, 17
Trambul, Džon, *21 — 2*
Trimer, časni Henri, 35
Tuluz-Lotrek, Anri de, *152 — 5;* 240

Use, Arsen, 126

Vagmiler, 158
Vagner, Rihard, 7, 36
Vajld, Oskar, 193
Valden, Hervart, 269
Valje, Dora, 264
Van de Velde, Henri, *196 — 7;* 223, 230
Van de Velde, Nele, 222, 224, 228, 229, 230
Van de Verft, 28
Van Dusburg, Teo, 234, 236
Van Gog, Teo, 168, 169
Van Gog, Vilemin, 173
Van Gog, Vincent, *168 — 73;* 8, 160, 161, 225, 259
Varkolje, 48
Varus, 17
Vašington, Džordž, 22
Veb, Filip, 93, 94, 97, 108, 109
Velaskes, Dijego, 118, 119, 246
Verharen, Emil, 143
Verne, Karl, 62
Veroneze, Paolo Kaljari, 75, 261
Vest, Bendžamin, 22
Viland, 17
Vilki, ser David, 18, 65
Vilson, Ričard, 46
Vinaver, 261
Vinkelman, 102
Vistler, Džejms Maknejl, *186 — 8;* 189, 192
Vite, 68
Vlamenk, Moris, 198, 200
Volar, 166

Zervos, Kristijan, 256
Zikert, Valter Rihard, *189 — 92*
Zola, Emil, 120, 122, 178, 179, 180

Žanron, Filip-Ogist, 77, 79
Žefroa, Gistav, 129
Žerar, Fransoa, 76
Žeriko, Teodor, *62 — 4*; 24, 65
Žolikler, 117